


EX LIBRIS
FRIEDRICH LESSING

LAOCOON

La *Notice sur Lessing* et l'*Argument analytique* qui précèdent cette traduction sont empruntés à l'édition du texte allemand du Laocoon, qui a été publiée avec des notes en français par M. B. Lévy, inspecteur général des langues vivantes (1 vol. petit in-16, cartonné, 2 fr.; librairie Hachette et Cie).

Les notes qui figurent en bas des pages sont de Lessing.

Coulommiers. — Imp. P. Brodard et Gallois.

LESSING

LAOCOON

OU

DES LIMITES DE LA PEINTURE ET DE LA POÉSIE

TRADUCTION FRANÇAISE

PAR A. COURTIN

QUATRIÈME ÉDITION

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1887

NOTICE SUR LESSING

Lessing (Gotthold-Éphraïm) naquit à Camenz, dans la Haute-Lusace, le 22 janvier 1729. Aîné d'une nombreuse famille, il fut destiné à l'état ecclésiastique par son père Jean-Gottfried Lessing, qui lui-même était pasteur de la petite ville de Camenz. Après des études préliminaires faites sous la direction paternelle, Lessing fut admis à l'institution alors très-célèbre de la ville de Meissen dans la Haute-Lusace.

Il franchit rapidement les différents degrés de l'instruction qu'on y donnait, et entra à l'Université de Leipzig dès le mois de septembre 1746.

Inscrit comme étudiant en théologie, il céda

néanmoins à son goût pour les lettres, et se mit à composer des articles littéraires, et même des pièces de théâtre. Cette nouvelle remplit d'effroi la maison du pasteur. On écrivit à l'enfant prodigue qu'il ne devait plus désormais compter sur l'appui de sa famille; qu'on l'avait envoyé à l'Université pour devenir un honnête pasteur, et non un vil histrion; qu'il eût à rentrer immédiatement sous le toit paternel, s'il ne voulait encourir la malédiction de ses parents, et se perdre tout entier. Lessing obéit. Cependant, le séjour de Camenz lui pesa bientôt; sa présence ayant d'ailleurs un peu rassuré ses parents, il retourna à Leipzig avec la ferme résolution d'étudier, non pas, peut-être, la théologie, mais les sciences et la littérature sérieuse.

Ce nouveau séjour dans la ville universitaire fut, comme le premier, un mélange d'activité et de plaisirs; les projets littéraires du jeune poëte furent traversés de mille façons. Ne pouvant plus vivre à Leipzig, il résolut de se rendre à Berlin, alors le centre de l'Allemagne politique et intellectuelle.

Il y arriva pauvre et inconnu au mois de décembre de l'année 1748. Berlin fut le premier théâtre de ses succès, et aussi de ses luttes contre les hommes et les choses. Il y rencontra bien

des détracteurs, mais il se lia avec Mendelssohn, Nicolaï et d'autres hommes de talent, dont il demeura l'ami jusqu'à sa mort.

Il n'avait, pour vivre, d'autre ressource que sa plume. Il offrit donc humblement sa collaboration à un journal qui devint plus tard la *Gazette de Voss*. Ses premiers articles retentirent comme un coup de tonnerre par une journée sereine. Ils faisaient voir tout le vide de l'école, alors florissante, de Gottsched, le faux classique, comme l'appelait Lessing. Lessing fut impitoyable pour tous les poëtes doucereux, pour tous les cerveaux creux qui s'arrogeaient le titre d'écrivains, parce qu'ils savaient aligner des mots avec une certaine facilité; il se brouilla même avec les fanatiques admirateurs de Klopstock, car en donnant des éloges mérités à l'auteur de la *Messiade*, il sut finement faire ressortir la vaine pompe et la sensibilité un peu factice qui, chez Klopstock, servent souvent à voiler l'absence d'idées nettes et sérieuses.

Ainsi un jeune homme de vingt ans, du fond de sa mansarde, où le pain quotidien lui fit plus d'une fois défaut, renversait les idoles encensées par le mauvais goût ou l'ignorance. Il frappait, avec une dialectique bien rare à son âge, sur le faux et le médiocre partout où il les rencontrait.

Les bons esprits furent de son avis, mais la foule irritée des auteurs cria au scandale; ces plaintes ne faisaient qu'aiguiser la verve du critique; il publia coup sur coup une série de feuilletons, qui aujourd'hui encore sont des modèles de critique littéraire. Mais la gloire arrivait plus vite que la fortune.

Le feuilletonniste de génie avait beau écrire à son frère que ses repas ne coûtaient que cinquante centimes par jour, et son logis moins encore; c'était peu, mais ce peu il fallait le gagner, et dans ce temps-là les travaux littéraires ne rapportaient rien, ou presque rien.

Le pauvre Lessing, comme un malade qui se tourne et se retourne dans son lit, allait de Berlin à Wittenberg, à Camenz, à Leipzig; puis il revenait toujours à Berlin, où toujours il espérait que le grand Frédéric lui accorderait enfin une place si bien gagnée et si vainement sollicitée; il était de ces hommes dont on dit qu'ils n'ont pas de chance.

Cependant, pour un moment, il crut être sur la route de la fortune. C'était en 1750. Un chambellan du roi était engagé dans un fâcheux procès; ce chambellan, Français d'origine, s'appelait Voltaire. Voltaire avait composé pour les juges de Berlin un mémoire qu'il s'agissait de

traduire en allemand. Lessing fut chargé de cette besogne. Voilà donc Lessing installé dans le palais du roi, admis à la table de l'écrivain illustre dont le nom remplissait le monde tout entier. Voltaire devait recommander son secrétaire d'un jour au puissant monarque, son élève et son ami. Malheureusement le secrétaire ne fut pas assez docile, et ses relations avec le grand Voltaire lui furent plus nuisibles qu'utiles auprès du roi de Prusse.

Bientôt le malheureux Lessing se vit obligé de recommencer ses pérégrinations. Nous le retrouvons encore successivement à Wittenberg, à Leipzig, à Berlin. C'est à cette époque qu'appartient son premier drame bourgeois : *Miss Sara Sampson*; il publia, dans le même temps, ses *Lettres sur la littérature moderne*, qui forment un code littéraire toujours utile à consulter; enfin ses fables, qui sont encore ce que les Allemands ont produit de mieux dans ce genre.

Malgré cette fécondité, l'auteur n'en restait pas moins dans la plus grande gêne. Le grand roi, écrivait-il, paye ce qui tue, mais il ne paye pas ce qui vivifie. Fatigué d'écrire, de lutter et de souffrir, il accepta une place de secrétaire auprès du commandant militaire de la Silésie. Il vécut cinq ans à Breslau, où il écrivit *Minna de*

Barnhelm, la première, la seule bonne comédie composée par un Allemand sur un sujet allemand.

C'est à Breslau, où il goûta quelques loisirs, que Lessing composa son ouvrage le plus remarquable, son *Laocoon*. Cette œuvre d'esthétique a exercé la plus grande influence sur la critique en Allemagne, et, très-certainement, dans le monde civilisé tout entier. Elle a été une source féconde pour tous ceux qui depuis ont parlé de la poésie, de la peinture ou de la sculpture.

Si grand que soit le nombre de ceux qui ont puisé à cette source, elle coule toujours pleine et abondante. Plus on y prend, plus on peut prendre. Et pourtant l'auteur de ce bel ouvrage sur l'art des anciens n'avait pas pu contempler de ses propres yeux les monuments de l'antiquité; il n'en connaissait que de médiocres copies. Aussi le *Laocoon*, suivant l'expression d'un commentateur, est une statue élevée en l'honneur de la poésie.

A l'époque où il fut écrit, Winckelmann publiait ses belles œuvres sur l'antiquité. Son admiration raisonnée des chefs-d'œuvre plastiques légués aux modernes par Athènes et Rome, s'était communiquée à ses lecteurs, c'est-à-dire à tous les hommes cultivés de son temps. Les-

sing l'admirait autant et plus que ses contemporains; mais sa passion littéraire le rendit bientôt jaloux du rôle excessif que la peinture et la sculpture jouent dans les livres de Winckelmann. Le *Laocoon* devait rendre à la poésie le rang qui lui est dû. Lessing y trace, d'une manière certaine et définitive, les limites des arts et de la poésie; par les exemples les mieux choisis, les arguments les plus serrés, les plaisanteries les plus fines, les accents les plus pathétiques, il prouve jusqu'à quel point la poésie l'emporte sur la peinture et la sculpture.

Les loisirs de Breslau n'ont pas, nous le voyons, été perdus pour la postérité. Lessing, qui avait passé dix ans de sa vie à s'attaquer aux idoles de son temps, commença alors à donner lui-même des modèles véritables dans le drame et dans la critique. Après avoir dit comment il ne faut pas faire, il montrait maintenant comment il faut faire. *Minna* et le *Laocoon* sont ses premières œuvres positives, les beaux fruits de ses heures libres dans la capitale de la Silésie.

Lessing cependant s'habituait mal au métier de commis. Cette vie aisée qu'il payait de son assiduité dans les bureaux, lui fut peu à peu plus à charge que l'existence précaire qu'il avait

menée si souvent à Leipzig et à Berlin; il y renonça pour retourner dans cette dernière ville auprès de son cher Mendelssohn et de ses autres amis. Mais l'espoir d'obtenir enfin un emploi dans la capitale de la Prusse s'évanouit de plus en plus, et Lessing, selon sa propre expression, était sur le marché sans que personne voulût l'engager à son service [1].

Berlin et le grand roi lui inspirèrent à la fin une antipathie qui depuis ne l'a jamais entièrement abandonné. Pendant qu'il cherchait à quitter ces lieux si inhospitaliers pour lui, Hambourg créa un théâtre; les directeurs offrirent à Lessing la place de *Dramaturge*. Il accepta avec joie et arriva à Hambourg dans les premiers jours d'avril. C'est pour ce théâtre qu'il composa sa fameuse *Dramaturgie* [2].

La *Dramaturgie* n'est autre chose que le compte rendu des pièces représentées sur la scène de Hambourg pendant plusieurs années; c'est le développement, par des exemples, des théories du *Laocoon*. Le *Laocoon* s'élève au-dessus des cas particuliers, pour ne s'occuper que des principes. On y cite les grands écrivains

1. « Ich stehe müssig am Markte und Niemand will mich dingen. »
2. *Hamburger Dramaturgie*, 1767-1770.

pour appuyer les lois générales, mais celles-ci attirent toute l'attention; les auteurs avec leurs œuvres ne sont nommés qu'incidemment. La *Dramaturgie*, au contraire, s'attache directement aux œuvres et à leurs auteurs; Lessing prend corps à corps les pièces représentées sur la scène de Hambourg, dont il fait une analyse aussi vraie que profonde.

C'est là qu'il trouve l'application des règles de son *Laocoon;* c'est là aussi qu'il montre à l'Allemagne la voie funeste où est engagée sa scène dramatique. Il veut purger le théâtre des éléments étrangers qui en forment presque tout le fonds. Armé d'une conviction ardente, il ne craint pas de s'en prendre aux pièces les plus célèbres; avec un sens exquis, avec une logique impitoyable, il dévoile les faiblesses des drames représentés successivement sur le théâtre de Hambourg, et prônés jusque-là comme des modèles inimitables. Il retourne contre les auteurs toutes les autorités qu'ils invoquent. « Vous en appelez à Aristote, mais vous ne l'avez pas lu, ou vous ne l'avez pas compris; le philosophe de Stagire n'a jamais dit ce que vous prétendez lui faire dire. Vous nommez Shakspeare un barbare! Pourquoi? Parce que vous croyez avoir égalé, que dis-je? surpassé

Sophocle. Erreur, erreur. Vous êtes aussi loin de Sophocle que Shakspeare en est près. » Puis, comparant le poëte anglais à son détracteur, il démontre d'une façon magistrale la supériorité du premier sur le second; enfin il s'écrie : « Voilà l'émule de Sophocle; vous, vous n'en êtes que le singe. »

Les Allemands d'applaudir, car les coups tombaient sur le voisin. Mais arrive le tour des pièces originales; Lessing n'était pas homme à garder des ménagements, soit qu'il s'adressât aux étrangers, soit qu'il parlât à ses compatriotes. Ceux-ci prirent mal la chose. La cabale des rimeurs en vogue chercha à miner la réputation du grand critique. « Figure-toi, écrit-il à son frère Carl Lessing, figure-toi que j'ai encore plus de peine à guider les ânes que les singes. » Aux auteurs blessés se joignirent les acteurs, qui se plaignaient de n'être ni assez, ni assez souvent loués dans les feuilletons de Lessing. Enfin les feuilletonnistes de profession se remuèrent à leur tour. Avant l'arrivée de cet enfant terrible, on avait filé les jours les plus doux ; jugeurs et jugés avaient vécu dans la concorde la plus touchante. On analysait les pièces tout doucement, on consultait les auteurs et les acteurs avant de rien dire au public; on

tenait compte des remarques de celui-ci ; on ajoutait un petit compliment pour celui-là : bref, tout le monde était satisfait.

Lessing avait troublé cette quiétude, et on ne pouvait le lui pardonner ; l'entreprise théâtrale à laquelle il était attaché ne réussit guère ; et le pauvre Lessing, harcelé par les écrivailleurs, mal soutenu par le public, comprit qu'il fallait encore une fois aller dresser sa tente ailleurs.

Avant de quitter Hambourg, il régla ses comptes avec toute la bande des Zoïles qui s'était acharnée contre lui. Il envoya à l'adresse de ses détracteurs une suite d'articles [1] qui resteront comme des chefs-d'œuvre de raisonnement et de persiflage.

Cette verve, cette gaieté, cette ironie, sortaient pourtant de la plume d'un homme accablé de soins et de soucis.

Le meilleur auteur dramatique, le meilleur fabuliste de l'Allemagne, le plus grand critique de son époque, et peut-être de toutes les époques, n'avait pas encore, à l'âge de quarante ans, trouvé une humble place de bibliothécaire, son unique ambition. Lessing résolut de quitter son ingrate patrie et d'aller *mendier son pain* en

1. *Antiquarische Briefe.*

Italie. Pendant les préparatifs du voyage, le prince de Brunswick lui fit offrir une place de bibliothécaire à Wolfenbüttel, petite ville près de Brunswick. Il accepta cette offre tardive qui devait le séparer pour toujours de ses amis. Ce n'est donc pas sans regret qu'il entra dans les vieilles murailles du château de Wolfenbüttel, où, avec les dehors d'une vie commode, il passa les années les plus tristes de son existence. Loin de ce commerce intellectuel si nécessaire à sa vie, sous les ordres d'un prince qui attirait les hommes éminents par vanité plutôt que par amour pour le talent, Lessing sentait s'évanouir peu à peu toute son ardeur poétique. *Émilia Galotti*, ce drame touchant, porte les traces des tristes loisirs de l'auteur. Son corps même en souffrit, et lui, qui jusqu'à quarante ans n'avait pas connu la maladie, était maintenant assiégé de douleurs.

Pendant plus de dix ans, il vécut de cette vie pénible, interrompue seulement par un voyage de quelques mois qu'il fit en Italie avec un jeune prince de Brunswick. Au retour de cette excursion, sa position, un peu améliorée, lui permit de s'unir à la femme qui pendant de longues années avait lutté avec lui, qui plus d'une fois l'avait sauvé du désespoir. Malheureuse-

ment, son bonheur domestique ne fut pas de longue durée. Éva Lessing mourut au commencement de l'année 1778.

Lessing, frappé dans ses plus chères affections, chercha des consolations dans le travail ; il entra une dernière fois en campagne contre les sectaires de l'intolérance, qui ne pouvaient lui pardonner ni son génie, ni ses opinions. *Nathan le Sage*, sa dernière grande œuvre, est un des plaidoyers les plus éloquents en faveur de la tolérance, une œuvre qui fera éternellement honneur à son auteur ; elle restera comme un éclatant témoignage de son grand cœur, de son incomparable talent. Ce fut le chant du cygne de Lessing. Il mourut le 15 février 1781, dans cette retraite de Wolfenbüttel, où il passa les dernières années de sa vie. Comme le héros de Vauvenargues, il eut la douleur de ne pas laisser assez de biens pour payer des dettes que l'amour filial lui avait fait contracter.

Mais peu d'écrivains de sa nation ont mérité plus que lui une place dans le temple de la gloire. Jamais homme a-t-il mieux compris la dignité d'auteur ? Jamais critique a-t-il fait entendre un langage plus sincère, plus élevé, plus vrai ? Quelle pureté de style ! Quelle logique invincible ! Quelle passion pour le beau

et le bon ! Quel indomptable courage à plaider la cause de la vérité ! Attaqué par tout le monde, il luttait contre tout le monde avec un zèle infatigable ; contre les auteurs à la mode, et leurs fades productions ; contre une académie railleuse et sceptique, où l'allemand était à peine compris ; contre un roi qui dédaignait la langue de son propre peuple, et enfin contre les nécessités pressantes d'une vie en proie aux plus cruelles privations.

ARGUMENT ANALYTIQUE

DE LAOCOON

Préface. L'amateur, le philosophe et le critique sentent différemment les rapports de la peinture et de la poésie. — Erreur où tombe le critique. — Mesure observée par les anciens. — Antithèse de Simonide. — Idées fausses des critiques modernes. — But du *Laocoon*.

I. Origine du *Laocoon* de Lessing. — Crier est l'expression de la douleur physique et ne nuit pas à la dignité des héros ; les dieux eux-mêmes poussent des cris chez Homère. — Ce n'est donc pas parce que les cris sont indignes des héros que l'artiste ne les a pas exprimés dans son marbre.

II. Dans l'antiquité, la beauté parfaite était le but de l'artiste. — Le vainqueur des jeux olympiques n'obtenait une statue ressemblante qu'après avoir été trois fois vainqueur. — Coutume des jeunes mères de contempler de belles statues. — Ce que signifie le voile que Timanthe jette sur le visage d'Agamemnon dans son tableau du *Sacrifice d'Iphigénie*. — Laocoon ne crie pas, parce qu'une bouche tout ouverte enlaidit une statue.

III. L'art moderne veut étendre ses bornes ; il prend pour loi la vérité et l'expression. — L'artiste doit toujours observer une grande mesure dans l'expression de ses personnages. — Ne pouvant exprimer qu'un seul instant de la durée, il doit choisir l'instant le plus favorable ; ce ne sera jamais le paroxysme de la passion. — Médée en proie à la jalousie est

une peinture pathétique ; Médée immolant ses enfants est un tableau hideux. — Ajax n'est pas représenté au moment où il égorge les troupeaux ; nous le voyons honteux, désespéré de sa folle entreprise.

IV. Les causes qui ont porté le sculpteur à modérer la douleur de Laocoon sont tirées de la nature de son art. — Le poëte peut-il peindre la beauté physique ? — Cette peinture est une faible ressource pour lui. — Il n'est pas réduit à faire choix d'un moment unique. — Il peut énumérer successivement chacune des qualités de son héros. — Le poëte épique a sagement agi de faire entendre les cris de Laocoon, et l'artiste a sagement agi en ne le faisant pas. — Mais le poëte dramatique a-t-il les mêmes droits que le poëte épique ? — Pourquoi Philoctète crie et gémit dans Sophocle. — Objections d'un critique anglais réfutées par Lessing. — Opinion de Cicéron également combattue par Lessing. — Différence entre le héros et le gladiateur. — Cause de la faiblesse du théâtre tragique des Romains. — Philoctète n'est pas insensible à la douleur. — Cette sensibilité touche Néoptolème.

V. Quelques critiques prennent le groupe du Laocoon pour une œuvre du temps des empereurs, pour une imitation de la description de Virgile. — Virgile et les auteurs du groupe ne pourraient-ils pas avoir eu un modèle commun ? — Raisons en faveur de Virgile. — Comment un autre poëte a raconté l'aventure de Laocoon. — Autres circonstances qui semblent donner à Virgile l'honneur de la priorité. — Art du poëte à grouper, à faire agir ses personnages. — Pourquoi les statuaires ont représenté les personnages nus, et pourquoi le poëte a donné à Laocoon les insignes pontificaux.

VI. Les artistes en imitant le poëte ne perdent rien de leur gloire ; le contraire n'est pas vrai. — Les artistes, en suivant le poëte, ont dû s'écarter de sa manière ; l'art plastique leur défendait d'imiter trait pour trait le récit épique ; Virgile, en imitant les artistes, n'avait pas de raison pour changer rien à son modèle.

VII. L'imitation réciproque du poëte et de l'artiste peut être de diverse nature. — Exemple. — Le Polymétis de Spence. — Comment les œuvres des poëtes peuvent expliquer les œuvres plastiques, et vice versâ. — Exemples. — Exagération de ce principe par le critique anglais.

VIII. Idées de Spence sur la ressemblance qu'il y a entre la poésie et les arts plastiques. — Exemples cités par le critique anglais ; comment il cherche à expliquer les différences qu'il trouve entre les statues ou les tableaux et les descriptions des poëtes.

IX. En comparant l'œuvre du poëte à celle de l'artiste, il faut voir si tous les deux ont eu, en composant leurs œuvres, toute la liberté désirable. — La religion imposait certaines contraintes. — Pourquoi on trouve peu de statues ayant appartenu au culte religieux. — Cause des dissidences entre l'antiquaire et le connaisseur. — Il ne faut pas exagérer l'influence de la religion sur les arts. — Exemple cité par Spence.

X. Spence s'étonne de ce que les poëtes décrivent rarement des muses. — Lessing montre l'erreur de Spence. — Celui-ci relève aussi la sobriété des poëtes romains dans leurs descriptions des idées personnifiées. — Lessing explique pourquoi les poëtes s'abstiennent de décrire ces attributs, tandis que les sculpteurs et les peintres en font un si bon usage. — Quelques-uns de ces attributs sont du ressort de la poésie.

XI. Le comte de Caylus conseille au poëte de décrire les attributs des êtres allégoriques. — Il propose Homère comme la source où les artistes doivent puiser, et apprécie ce poëte d'autant plus qu'il offre plus de tableaux à l'imitation de l'artiste. — L'artiste peut aller chercher ses sujets chez autrui. — Souvent même il trouve son avantage à représenter des sujets connus. — Exemples.

XII. Homère parle de deux sortes de personnages : les uns visibles, les autres invisibles. — Caylus essaye de faire de ces tableaux une véritable galerie. — Étrange confusion. — Exemple : la lutte des dieux dans l'*Iliade*. — Réflexion de Longin. — Comment la peinture rend un objet invisible. — Nuage d'Homère. — Autre moyen de rendre un objet invisible. — Exemple tiré de l'*Iliade*. — Abus que les peintres ont fait de ces moyens. — Remarque de Caylus réfutée par Lessing.

XIII. La série de tableaux imaginée par Caylus ne donne pas une idée des œuvres d'Homère. — Exemple : Apollon frappant les Grecs. — Autre exemple : Jupiter et les autres dieux tenant conseil dans l'Olympe. — Caylus trouve peu de tableaux dans le quatrième livre de l'*Iliade*. — Il se trompe. — Exemples. — Les plus beaux tableaux du poëte

sont souvent peu propres à être reproduits par le peintre ou le sculpteur.

XIV. Un poëme rempli de belles peintures n'offre pas toujours de beaux sujets de tableaux, et réciproquement. — Caylus a tort de juger du mérite d'un poëme par le nombre de tableaux qu'il fournit au peintre. — C'est à tort qu'il rabaisse Milton. — Différence entre la peinture poétique et la peinture plastique.

XV. Il est des peintures qui conviennent au poëte et ne conviennent pas à l'artiste. — Exemple. — Objets communs au poëte et à l'artiste. — Tel tableau perd sous la main du poëte, tel autre sous celle de l'artiste. — Exemple tiré de l'*Iliade*. — Pourquoi Caylus n'a pas signalé le tableau de Pandarus.

XVI. Les corps sont l'objet de l'art plastique, les actions l'objet de la poésie. — Jusqu'à quel point l'art plastique peut représenter les actions, ou la poésie les corps. — Preuves tirées d'Homère. — Dans quel cas Homère décrit complétement les corps. — Exemples : le char de Junon ; le costume d'Agamemnon ; le sceptre d'Achille ; l'arc de Pandarus.

XVII. Objection : le langage, composé de signes arbitraires, ne peut-il pas représenter les corps aussi bien que les actions ? — Il le peut, mais sans succès ; il montre chacune des parties sans donner, comme l'art plastique, une idée de l'ensemble ; de là l'impuissance de la poésie descriptive. — Exemple tiré d'un poëme allemand. — Dans quel cas le poëte peut être descriptif. — Exemple tiré de Virgile. — Horace blâme les descriptions poétiques. — Pope chez les Anglais et Kleist chez les Allemands ont suivi Horace.

XVIII. Homère n'est pas un poëte descriptif. — Le temps est le domaine du poëte, l'espace celui de l'artiste. — Jusqu'à quel point sont autorisés les empiétements d'un domaine sur l'autre. — Exemples tirés des œuvres de Raphaël et d'Homère. — Par quel artifice Homère a rendu poétique la description du bouclier d'Achille. — Il n'en est pas ainsi du bouclier d'Énée dans Virgile. — Différence entre la manière d'Homère et celle de Virgile.

XIX. Ceux qui critiquent le bouclier d'Homère ; ceux qui le défendent ; raisons alléguées de part et d'autre. — Les cercles concentriques imaginés par un défenseur d'Homère. —

Idées de Lessing : On a multiplié à tort les scènes représentées sur le bouclier d'Achille. — Il n'y en a que dix. — Pope prête à Homère une connaissance de la perspective que n'avaient pas les Grecs de cette époque.

XX. La beauté plastique est le résultat de l'harmonie de toutes les parties vues d'un seul coup d'œil. — Elle est du ressort des arts plastiques et le poëte fait sagement de s'en abstenir. — Homère est le vrai modèle à suivre. — Échec de ceux qui ont suivi une autre voie. — L'Arioste n'a pas réussi à peindre la beauté corporelle ; Virgile a été plus sage. — Artifice employé par Anacréon pour peindre un beau corps.

XXI. La poésie peut-elle représenter la beauté physique ? Oui, en employant les moyens qui lui sont propres. — Elle peut la peindre dans ses effets ; elle peut décrire le charme, qui est la beauté en mouvement. — Exemple tiré de l'Arioste et d'Anacréon.

XXII. Zeuxis, rival d'Homère. — Hélène peinte d'après les indications de Caylus. — Est-elle comparable à Hélène peinte par Zeuxis ? — Le rôle des vieillards dans le tableau de Caylus, et leur rôle dans Homère. — Comment Homère a été consulté utilement par les artistes. — Observations de Hogarth sur quelques statues. — Lessing répond par des exemples tirés d'Homère.

XXIII. La description de la laideur corporelle est-elle interdite au poëte, comme celle de la beauté ? Homère a-t-il bien fait de décrire la laideur de Thersite ? Oui. — Son corps chétif forme un contraste avec l'importance exagérée qu'il veut s'arroger. — Celle-ci plutôt que sa laideur le rend ridicule et odieux. — Ésope chez les anciens et Pope chez les modernes avaient la difformité de Thersite, et n'en sont que plus intéressants. — Achille semble cruel quand il frappe le pauvre Thersite d'une façon impitoyable. — Exemples tirés du roi Lear et de Richard III.

XXIV. Le peintre représentant fidèlement la laideur donne des preuves de son habileté : mais il ne fait pas de la laideur un objet digne de l'art. — Les sentiments désagréables peuvent-ils plaire quand ils sont reproduits par les arts plastiques ? Il faut distinguer. — Pourquoi. — Opinion d'Aristote sur ce sujet. — Exemples qu'il donne. — Pourquoi Thersite n'est

pas un sujet heureux pour la peinture, et pourquoi Homère a eu raison de le faire figurer dans son poëme.

XXV. La colère, la tristesse sont des sentiments dignes de la poésie ; il n'en est pas ainsi du dégoût. — Lessing en convient, et ajoute encore la laideur aux objets pouvant inspirer du dégoût. — Il y a des objets de dégoût pour le toucher et l'odorat ; il n'y en a point pour la vue. — Lessing ne partage pas cette opinion. — Ce qui inspire le dégoût n'est pas, comme la laideur en général, du ressort de la poésie ; les poëtes s'en servent quelquefois. — Exemples tirés d'Aristophane et d'un récit anglais. — Autres exemples empruntés à Sophocle et à d'autres poëtes anciens. — La *Résurrection* de Pordenone.

XXVI. L'*Histoire* de Winckelmann. — Respect de Lessing pour cette œuvre. — Opinion de Winckelmann sur l'époque à laquelle appartient le groupe du Laocoon. — Opinion de Maffei réfutée par Winckelmann. — Lessing combat Maffei, sans accepter l'opinion de Winckelmann. — Il croit que ce *Laocoon* est une œuvre du temps des empereurs ; preuves à l'appui de son assertion.

XXVII. Lessing défend son opinion par des passages de Winckelmann lui-même. — Différentes manières d'interpréter un passage de Pline sur le temps défini ou relatif employé par les artistes au bas de leurs statues. — Peut-on déterminer, par la forme de ces inscriptions, l'époque où vécurent les artistes ?

XXVIII. Que représente la statue connue sous le nom de *Gladiateur de Borghèse ?* — Opinion de Winckelmann. — Lessing la partage. — Il cherche à démontrer, en s'appuyant sur Cornélius Népos, que cette statue ne peut être autre que celle de Chabrias.

XXIX. Lessing relève dans Winckelmann quelques erreurs de détail. — Celui-ci n'a pas toujours eu le temps de consulter les sources ; il a été induit en erreur par des compilateurs, qui avaient mal compris certains passages d'Homère, de Longin, de Juvénal, etc. De là quelques taches insignifiantes dans l'œuvre de l'illustre antiquaire.

LAOCOON

AVANT-PROPOS.

Le premier qui compara la peinture à la poésie était un homme d'une grande finesse de goût qui sentait ces deux arts produire en lui un effet analogue. Il voyait l'un et l'autre nous montrer comme présentes des choses absentes, nous donner l'apparence pour la réalité, l'un et l'autre enfin nous plaire en nous trompant.

Un second, voulant pénétrer au fond de notre plaisir, découvrit que, pour la peinture comme pour la poésie, il découle d'une seule et même source. La beauté, dont la notion nous vient d'abord des objets matériels, a des règles générales qui s'appliquent à plusieurs choses : aux actions aux pensées aussi bien qu'aux formes.

Un troisième, en réfléchissant sur la valeur et la répartition de ces règles générales, remarqua que les unes prédominent dans la peinture, les autres dans la poésie, et que conséquemment, par les unes, la poésie peut venir en aide à la peinture, par les autres, la peinture venir en aide à la poésie, par des commentaires et des exemples.

Le premier était l'amateur; le second, le philosophe; le troisième, le critique.

Les deux premiers pouvaient difficilement faire un mauvais usage soit de leur instinct, soit de leurs raisonnements. Pour les remarques du critique, au contraire, le point important gît dans la justesse de l'application des règles à un cas particulier, et comme il y a cinquante beaux esprits contre un critique clairvoyant, ce serait un prodige que cette application eût toujours été faite avec toute la prudence nécessaire pour tenir la balance égale entre les deux arts.

Si, dans les ouvrages aujourd'hui perdus, que Apelles et Protogène avaient composés sur la peinture, ils ont établi et développé les règles de cet art d'après les règles déjà solidement posées pour la poésie, on peut être convaincu que ç'a été avec cette mesure et cette modération que nous trouvons encore aujourd'hui chez Aristote, Cicéron, Horace et Quintilien, lorsqu'ils appliquent à l'éloquence et à la poésie les principes et les pratiques de la peinture. C'est le privilége des anciens de ne faire en aucune chose ni trop ni trop peu.

Nous autres modernes, avons cru, dans beaucoup de cas, nous élever bien au-dessus d'eux en changeant en grandes routes leurs petites allées, au risque de voir ces grandes routes, plus courtes et plus sûres, se transformer en sentiers conduisant à travers des déserts.

La brillante antithèse du Voltaire grec : que la peinture est une poésie muette et la poésie une peinture parlante, n'était formulée dans aucun

traité. C'était une de ces saillies comme on en trouve beaucoup chez Simonide ; ce qu'elle renferme de vrai est si évident que l'on croit devoir négliger ce qu'elle contient de faux et de vague.

Toutefois, les anciens ne le négligèrent pas, car, même en restreignant à l'impression produite par les deux arts le jugement de Simonide, ils n'oublièrent pas de préciser que, malgré l'analogie complète de cette impression, les deux arts diffèrent cependant aussi bien dans leurs sujets que dans leur mode d'imitation (ὕλῃ καὶ τρόποις μιμήσεως).

Mais, tout comme s'il n'existait aucune différence de ce genre, des critiques modernes ont tiré de cette conformité de la poésie et de la peinture les conclusions les plus forcées du monde. Tantôt ils resserrent la poésie dans les limites étroites de la peinture, tantôt ils laissent la peinture embrasser toute la large sphère de la poésie. Tout ce qui est bien pour l'une doit aussi être accordé à l'autre ; tout ce qui plaît ou déplaît dans l'une doit nécessairement plaire ou déplaire dans l'autre; et, pleins de cette idée, ils prononcent du ton le plus tranchant les jugements les plus superficiels, lorsque, comparant les ouvrages du poëte avec ceux du peintre, sur un même sujet, ils regardent les différences comme des fautes dont ils font un crime à l'un ou à l'autre selon qu'ils ont plus le sentiment de la poésie ou celui de la peinture.

Cette critique vicieuse a, jusqu'à un certain point, entraîné les artistes eux-mêmes. Elle a donné naissance, dans la poésie, au genre descriptif ; dans la peinture, à la manie de l'allégorie,

parce qu on a voulu faire de la poésie un tableau parlant, sans savoir précisément ce qu'elle peut et doit peindre, et faire de la peinture un poëme muet, avant d'avoir examiné dans quelle mesure elle peut exprimer les idées générales sans s'éloigner de sa destination naturelle et sans devenir un assemblage de caractères arbitraires.

Lutter contre ce faux goût et contre ces jugements mal fondés, tel est le principal objet des considérations suivantes.

Elles sont nées accidentellement et se sont étendues plutôt par suite de mes lectures que par le développement méthodique des principes généraux. Il y a là les matériaux confus d'un livre, plutôt qu'un livre.

Cependant, je me flatte que, même comme tels, ils ne sont pas tout à fait à dédaigner. Nous autres Allemands nous ne manquons pas de livres à système; d'un commentaire, entrepris sur quelques mots, déduire dans le plus bel ordre possible tout ce que nous voulons, c'est à quoi nous nous entendons mieux qu'aucune nation du monde.

Baumgarten reconnaissait qu'il était redevable au dictionnaire de Gesner d'une grande partie des exemples donnés dans son esthétique. Si mon raisonnement n'est pas aussi serré que celui de Baumgarten, du moins mes exemples conserveront davantage la saveur de leur source.

Prenant le Laocoon, pour ainsi dire, comme point de départ de ma critique et y revenant plusieurs fois, j'ai voulu lui donner aussi une part dans le titre. Quelques petites digressions sur différents

points de l'histoire de l'art antique n'ont que peu d'intérêt pour le but que je me propose, et elles sont là par le seul motif que je ne puis espérer leur donner jamais une meilleure place.

Je ferai remarquer encore que sous le nom de peinture je comprends les arts plastiques en général, de même que je ne réponds pas de ne pas examiner parfois sous le nom de poésie les autres arts dans lesquels l'imitation est successive.

I

Le caractère général qui distingue par excellence les chefs-d'œuvre grecs en peinture ou en sculpture, consiste, d'après M. Winckelmann, en une noble simplicité et une tranquille grandeur, tant dans l'attitude que dans l'expression. « De même que le fond de la mer, dit-il [1], reste toujours calme, quelque agitée qu'en soit la surface, de même dans les œuvres d'art des Grecs, sous l'empire de quelque passion que ce soit, l'expression nous montre une âme grande et paisible.

« Cette âme se peint au milieu des plus violentes souffrances du Laocoon, et non pas seulement sur son visage. Cette douleur, qui se fait voir dans tous les muscles et dans tous les tendons, et que,

1. *De l'imitation dans les œuvres grecques de peinture et de sculpture*, pages 21, 22.

sans s'occuper du visage et des autres parties, on croit découvrir même, pour ainsi dire, rien que dans l'abdomen douloureusement contracté, cette douleur, dis-je, ne se montre avec aucune violence sur le visage ni dans toute l'attitude. Il ne pousse pas un cri terrible, comme Virgile le dit de son Laocoon ; l'ouverture de la bouche ne l'indique pas, c'est bien plutôt un soupir étouffé et plein d'angoisses tel que le décrit Sadolet. La douleur du corps et la grandeur de l'âme sont réparties avec une même force et distribuées avec une mesure parfaite dans tout l'ensemble. Laocoon souffre, mais il souffre comme le Philoctète de Sophocle ; sa douleur nous va jusqu'à l'âme, mais nous voudrions pouvoir supporter la douleur comme ce grand homme.

« L'art de représenter une âme si grande est bien au-dessus de l'imitation de la belle nature ; il fallait que l'artiste sentît en lui cette force morale qu'il empreignait dans le marbre. La Grèce avait des artistes qui étaient en même temps philosophes, et elle produisit plus d'un Métrodore. La sagesse prêtait la main à l'art, et animait ses œuvres d'une âme au-dessus du vulgaire, etc. »

La remarque qui fait le fond de ce morceau, que sur le visage du Laocoon la douleur ne se montre pas avec la violence à laquelle on devait s'attendre, cette remarque est parfaitement juste. Il est encore incontestable que là précisément où un demi-connaisseur oserait accuser l'artiste d'être resté au-dessous de la nature et de n'avoir pas atteint au pathétique de la douleur, il est incontestable, dis-

je, que c'est là au contraire que se manifeste tout particulièrement sa sagesse.

Ce n'est que sur le principe assigné à cette sagesse par M. Winckelmann, sur la généralité de la règle qu'il fait découler de ce principe, que je me hasarde à être d'un autre avis.

J'avoue que j'ai été surpris d'abord du regard désapprobateur jeté en passant à Virgile, et ensuite de la comparaison avec le Philoctète. Je vais partir de là et exposer mes pensées dans l'ordre où elles se sont développées en moi.

« Laocoon souffre comme le Philoctète de Sophocle. » Comment souffre celui-ci ? Il est étrange que sa souffrance ait laissé en nous des impressions si différentes. — Les plaintes, les cris, les imprécations sauvages, dont sa douleur remplissait le camp, en troublant tous les sacrifices, toutes les cérémonies religieuses, retentissaient, non moins terribles, dans l'île déserte, et c'était ce qui l'y avait fait reléguer. Quels accents de colère, de douleur, de désespoir, dont le poëte dans son drame a fait également retentir le théâtre! — Le troisième acte de cette pièce a été trouvé bien plus court que les autres. On voit par là, disent les critiques [1], que les anciens se préoccupaient peu de l'égalité de longueur des actes. Je le crois aussi, mais j'aimerais mieux à ce sujet me fonder sur un autre exemple que sur celui-ci. Les exclamations plaintives, les gémissements, les cris saccadés ἆ, ἆ, φεῦ, ἀτταταὶ, ἆ μοὶ, μοί! les lignes entières remplies

1. Brumoy, *Théâtre des Grecs,* t. II, p. 89.

de παπᾶ, παπᾶ, qui composent cet acte, et qui devaient être déclamées avec des temps et des pauses tout autres qu'il n'est nécessaire dans un discours continu, ont certainement, à la représentation, fait durer cet acte à peu près aussi longtemps que les autres. Sur le papier, il semble, au lecteur, bien plus court qu'il n'a dû paraître aux auditeurs.

Crier est l'expression naturelle de la douleur corporelle. Chez Homère, les guerriers blessés tombent souvent en criant. Vénus, légèrement atteinte, pousse un grand cri [1], non pas pour peindre par ce cri la déesse de la volupté, mais pour laisser ses droits à la nature souffrante. Le rude Mars lui-même, lorsqu'il sent la lance de Diomède, pousse un cri pareil aux cris de fureur de dix mille guerriers, un cri si horrible que les deux armées en sont épouvantées [2].

Autant, en d'autres circonstances, les héros d'Homère sont élevés par lui au-dessus de la nature humaine, autant ils y restent constamment fidèles par le sentiment des douleurs et des insultes, quand il s'agit d'exprimer ce sentiment par des cris, par des larmes ou des injures. Par leurs actions, ce sont des créatures d'un ordre plus élevé ; par leurs sensations, ce sont de véritables hommes.

Je sais que nous autres Européens, fils plus délicats d'un monde plus raffiné, nous commandons

1. *Iliade*, V, v. 343.
2. *Iliade*, V, v. 859.

mieux à notre bouche et à nos yeux. La politesse et les convenances défendent les cris et les larmes. La bravoure active de la rude antiquité s'est changée chez nous en une bravoure passive. Pourtant nos ancêtres mêmes étaient plus remarquables par cette dernière que par l'autre ; mais nos ancêtres étaient des barbares. Dévorer toutes les douleurs, voir venir le coup de la mort sans détourner les yeux, mourir en souriant sous les morsures des vipères, ne pleurer ni sur ses fautes ni sur la perte de son ami le plus cher, voilà les traits du courage des anciens héros du Nord [1]. Palnatoko fit une loi à ses Iomsbourgeois de ne rien craindre et de ne jamais prononcer le mot crainte.

Le Grec n'était pas de même. Il sentait et craignait ; il laissait voir ses douleurs et son chagrin ; il ne rougissait d'aucune des faiblesses humaines, mais aucune ne pouvait le détourner du chemin de l'honneur ni de l'accomplissement de son devoir. Ce qui, chez le barbare, provenait de la sauvagerie et de l'endurcissement, naissait chez lui des principes. Chez lui, l'héroïsme était comme les étincelles qui, cachées dans le caillou tant qu'une force extérieure ne les éveille pas, y dorment tranquillement sans ôter à la pierre ni sa transparence ni sa fraîcheur. Chez le barbare, l'héroïsme était une flamme claire et dévorante toujours en action et qui consumait toute autre bonne qualité, ou du moins, l'obscurcissait. — Quand Homère conduit

1. Th. Bartholinus, *De causis contemptæ a Danis adhuc gentilibus mortis*, ch. I.

les Troyens au combat avec des clameurs sauvages et les Grecs, au contraire, avec un silence résolu, les commentateurs remarquent avec raison que le poëte a voulu par là peindre les premiers comme des barbares, les seconds comme des gens civilisés. Je m'étonne que dans un autre passage [1] ils n'aient pas remarqué une opposition analogue et aussi caractéristique. Les armées ennemies ont conclu une trêve; elles sont occupées à brûler leurs morts, ce qui ne se passe pas sans de chaudes larmes répandues des deux côtés (δάκρυα θερμὰ χέοντες). Mais Priam défend à ses Troyens de pleurer (οὐδ' εἴα κλαίειν Πρίαμος μέγας). Il leur défend de pleurer, dit Mme Dacier, de peur qu'ils ne s'amollissent trop et que le lendemain ils n'aillent au combat avec moins de courage. Bien ; mais je demande : pourquoi n'y a-t-il que Priam qui doive prendre cette précaution ? Pourquoi Agamemnon ne fait-il pas à ses Grecs la même défense ? La pensée du poëte va plus loin. Il veut nous apprendre que les Grecs civilisés peuvent seuls, en même temps, pleurer et être braves, tandis que, pour rester braves, les Troyens barbares doivent d'abord étouffer toute humanité. « Je ne blâme pas ceux qui pleurent, » fait-il dire, dans un autre endroit [2], à l'intelligent fils du sage Nestor.

Il est remarquable que parmi le peu de tragédies qui, de l'antiquité, sont arrivées jusqu'à nous, il se trouve deux pièces dans lesquelles la douleur cor-

1. *Iliade*, VII, v. 421.
2. *Odyssée*, IV, 195.

porelle forme la plus forte partie du malheur qui frappe le héros souffrant. C'est, avec le Philoctète, l'Hercule mourant. Et celui-là aussi, Sophocle le fait se plaindre, gémir, pleurer et crier. Grâce à nos aimables voisins, à ces maîtres en fait de convenances, un Philoctète qui gémit, un Hercule qui crie seraient aujourd'hui les personnages les plus risibles et les plus insoutenables sur la scène. Un de leurs poëtes les plus récents [1] s'est, il est vrai, attaqué au Philoctète, mais pouvait-il se hasarder à leur montrer le Philoctète véritable ?

Un Laocoon même se trouve parmi les pièces perdues de Sophocle. Si seulement le sort nous avait laissé ce Laocoon ! Du peu qu'en disent quelques-uns des vieux grammairiens grecs, il est impossible de rien conclure quant à la manière dont le poëte avait traité ce sujet. Pourtant je suis convaincu qu'il n'aura pas fait Laocoon plus stoïque que Philoctète ou Hercule. Tout ce qui est stoïque est antithéâtral, et notre pitié est toujours en proportion de la souffrance que laisse voir le personnage qui nous intéresse. Si nous le voyons supporter son malheur avec grandeur d'âme, cette grandeur d'âme éveillera, il est vrai, notre admiration, mais l'admiration est un sentiment froid dont l'ébahissement passif exclut toute autre passion plus chaleureuse comme toute idée bien sensible.

Maintenant j'arrive à ma conclusion. S'il est vrai que, surtout d'après la manière de penser des

1. Châteaubrun.

anciens Grecs, le fait de crier par suite du ressentiment de la douleur corporelle, ne soit pas incompatible avec la grandeur d'âme, le besoin d'exprimer cette grandeur d'âme ne peut être le motif pour lequel l'artiste n'a pas voulu que son marbre reproduisît l'action de crier; il a dû avoir une autre raison de s'éloigner ici de son rival le poëte, qui, le mieux du monde, exprime ces cris.

II

Je ne sais si c'est la vérité ou la fiction qui nous montre l'amour comme l'instigateur des premiers essais dans les arts plastiques, mais il est certain qu'il ne s'est jamais lassé de diriger la main des grands maîtres anciens. Car si la peinture est aujourd'hui généralement cultivée, dans tous ses différents genres, comme l'art, représentant les corps sur des surfaces planes, la sagesse des Grecs lui avait assigné des bornes bien plus étroites et ils la limitaient à la représentation des corps doués de beauté. L'artiste grec ne peignait rien que le beau; et même, le beau vulgaire, le beau des genres inférieurs n'était pour lui qu'un sujet accidentel, un exercice, une récréation. Ce qui devait charmer, dans son œuvre, c'était la perfection de l'objet lui-même ; il était trop grand pour vouloir que le spectateur se contentât du froid plaisir qui naît de la ressemblance, de la réflexion sur l'habileté de l'exécution; rien dans son art ne lui était plus cher, rien

ne lui paraissait plus noble que le but final de l'art.

« Qui voudra te peindre puisque personne ne veut te voir ? » dit un ancien épigrammatiste [1], à propos d'un homme très-difforme. Plus d'un artiste moderne dirait : « Sois aussi difforme que possible, cela ne m'empêchera pas de te peindre. Si personne ne veut te voir, on voudra pourtant voir mon tableau, non pas parce qu'il te représente, mais parce qu'il est une preuve de mon talent qui a pu rendre si exactement un tel monstre. »

Sans doute, la propension à se vanter insolemment d'un déplorable savoir-faire, que n'ennoblit pas le mérite de son objet, est trop naturelle pour que les Grecs n'aient pas eu leur Pauson et leur Pyréicus. Ils les ont eus, mais leur ont rendu une rigoureuse justice. Pauson, qui se tint même au-dessous du beau de la nature vulgaire, dont le goût ignoble aimait surtout à peindre le difforme et le laid dans la structure humaine [2], vécut dans la misère la plus

1. Antiochus (*Antholog.*, liv. II, chap. IV). — Hardouin (Remarques sur Pline, livre XXXV, sect. 36, p. m. 698) attribue cette épigramme à un certain Pison. Mais parmi les épigrammatistes grecs il n'y en a pas de ce nom.

2. Aristote recommande qu'on ne laisse pas voir ses tableaux aux jeunes gens afin de garder, autant que possible, leur imagination pure de toute image du laid (*Polit.*, livre VII, chap. v, page 526, édition Conring). M. Boden veut, il est vrai, qu'on lise à cet endroit Pausanias au lieu de Pauson, parce qu'on sait qu'il a peint des images obscènes (*de Umbra poetica*, commentaire I, page 13), comme si l'on avait besoin d'un législateur philosophe pour apprendre qu'il faut éloigner la jeunesse de pareils aiguillons de volupté. Il n'aurait eu qu'à rapprocher de ce passage l'autre si connu de *la Poétique* (chap. II) pour abandonner sa conjecture. Certains commentateurs (par exemple

abjecte. Pyréicus[1], qui peignait, avec tout le soin d'un peintre hollandais, des étuves de barbier, de sales boutiques, des ânes et des légumes, comme si de telles choses avaient tant de charme dans la nature, et étaient si rares à voir, Pyréicus, dis-je, reçut le surnom de Rhyparographe[2], peintre d'ordures, bien que les riches voluptueux achetassent ses œuvres au poids de l'or pour venir, par ce mérite imaginaire, en aide à leur insignifiance.

L'autorité elle-même ne regarda pas comme indigne de son attention de retenir par force l'artiste dans sa véritable sphère. On connaît la loi des Thébains qui lui ordonnait l'imitation en beau et lui défendait sous une peine l'imitation en laid. Cette loi n'était pas faite contre le malhabile auquel elle est appliquée généralement, et par Junius lui-même[3]. Elle condamnait les *Ghezzi* grecs, le triste

Kühn, sur *Elien*, *Var. hist.*, liv. VI, chap. III) font consister la différence indiquée par Aristote entre Polygnotus, Dionysius et Pauson, en ce que Polygnotus aurait peint des dieux et des héros, Dionysius des hommes, et Pauson des animaux. Ils peignaient tous des figures humaines ; de ce que Pauson a peint une fois un cheval, cela ne prouve pas qu'il ait été un peintre d'animaux comme le veut M. Boden. Leur rang est indiqué par le degré du beau qu'ils donnaient à leurs figures humaines. La seule raison pour laquelle Dionysius ne pouvait peindre que des hommes et qui le faisait, préférablement aux autres, nommer « l'anthropographe, » c'est qu'il suivait trop servilement la nature et ne pouvait s'élever jusqu'à l'idéal, auquel il eût fallu atteindre pour représenter sans sacrilége des dieux et des héros.

1. Aristophane, *Plutus*, v. 602, et *Acharniens*, v. 854.
2. Pline, liv. XXX, sect. 37, édit. Hardouin.
3. *De pictura vet.*, livre II, chap. IV, § 1.

talent d'atteindre à la ressemblance à travers l'exagération de ce qu'il y a de laid dans le modèle, en un mot, la caricature.

C'est aussi du sentiment du beau qu'était sortie la loi des Hellanodices. Chaque vainqueur aux jeux olympiques obtenait une statue, mais celui-là seul qui avait vaincu trois fois en avait une faite à sa ressemblance [1]. On ne voulait pas qu'il y eût trop de portraits médiocres parmi les œuvres d'art. Car, si le portrait permet l'idéal, pourtant la ressemblance y doit dominer; c'est l'idéal d'un certain homme, non l'idéal de l'homme en général.

Nous rions d'entendre dire que chez les anciens les arts mêmes étaient assujettis à des lois civiles. Mais nous n'avons pas toujours raison de rire. Incontestablement les lois ne peuvent s'arroger aucun pouvoir sur les sciences, car le but des sciences est la vérité. La vérité est nécessaire à l'âme, c'est une tyrannie d'apporter la moindre gêne à la satisfaction de ce besoin essentiel. Le but de l'art, au contraire, est le plaisir, et le plaisir est superflu. Il peut donc complétement dépendre du législateur de déterminer quel genre de plaisir et quel degré de chaque plaisir il veut permettre.

De plus, les arts plastiques, par l'influence immanquable qu'ils exercent sur le caractère de la nation, ont un pouvoir qui appelle la rigoureuse attention de la loi. Si de belles statues ont été créées par de beaux hommes, celles-là, par contre, ont réagi sur ceux-ci, et l'Etat a dû de beaux hommes

1. Pline, liv. XXXIV, sect. 9.

à de belles statues. Chez nous, il semble que la sensibilité de l'imagination des mères ne se manifeste que par des monstres.

A ce point de vue, je crois voir quelque chose de vrai dans certains récits anciens que l'on traite sans façon de mensonges. Les mères d'Aristomène, d'Aristodème, d'Alexandre le Grand, de Scipion, d'Auguste, de Galérius, rêvèrent toutes dans leur grossesse qu'elles avaient affaire à un serpent. Le serpent était un symbole de divinité [1]. Dans leurs belles statues et leurs beaux tableaux, Bacchus, Mercure, Hercule étaient rarement représentés sans un serpent. Pendant le jour, les dignes femmes avaient repu leurs yeux de la vue du dieu, et leur rêve confus réveillait l'image de l'animal. De cette façon, je conserve le rêve et j'abandonne l'explication qu'en donnaient l'orgueil de leurs fils et l'impudence des flatteurs. Il fallait bien qu'il y eût une raison pour que le fantôme adultère fût toujours un serpent.

Mais je m'égare hors de ma route. Je voulais seulement établir d'une manière solide que, chez les anciens, la beauté était la première loi des arts plastiques.

Cela établi, il s'ensuit nécessairement que toute autre considération qui peut influer en même temps

1. On se trompe quand on considère le serpent seulement comme le symbole d'une divinité médicale. Justin Martyr (*Apolog.* II, p. 55, édit. Sylburg) dit expressément : *A côté de chacune des divinités reconnues par vous, le serpent est représenté comme un grand symbole et mystère;* et il serait aisé de citer une foule de monuments où le serpent accompagne des divinités qui n'ont aucun rapport avec la santé.

sur les arts plastiques, si elle est inconciliable avec la beauté, doit lui céder complétement, et, si elle peut se concilier avec elle, doit du moins lui être subordonnée.

Je m'en tiendrai à l'expression. Il y a des passions et des degrés de passion qui se traduisent sur le visage par de hideuses grimaces, et qui donnent à tout le corps une attitude si violente qu'elle détruit toutes les belles lignes de contours à l'état de repos. Les artistes anciens s'en gardent avec le plus grand soin ou les réduisent à un degré moindre, susceptible encore de beauté dans une certaine mesure.

La fureur et le désespoir ne profanaient aucune de leurs œuvres. J'ose affirmer qu'ils n'ont jamais représenté une furie [1].

1. Que l'on considère toutes les œuvres d'art dont Pline, Pausanias et autres ont parlé ; que l'on examine tout ce qui est venu jusqu'à nous de statues, de bas-reliefs et de tableaux antiques, et l'on ne trouvera nulle part une furie. J'en excepte ces images qui appartiennent au langage symbolique plutôt qu'à l'art, comme sont principalement celles qu'on voit sur les médailles. Pourtant, puisqu'il lui fallait des furies, Spence aurait mieux fait de les emprunter aux médailles (*Seguini, numis.*, p. 178; Spanheim, *de præst. numism.*, *Dissert.* XIII, p. 639; *Les Césars de Julien* par Spanheim, p. 48), que de vouloir par une saillie d'esprit les trouver dans un ouvrage où elles ne sont certainement pas. Il dit dans son *Polymetis* (Dial. XVI, p. 272) : « Quoique les Furies soient quelque chose de très-rare dans les œuvres des artistes anciens, il y a pourtant une histoire dans laquelle elles se trouvent généralement reproduites par ceux-ci. C'est la mort de Méléagre, car dans la représentation de ce fait sur les bas-reliefs, on les voit souvent animer et exciter Althée à livrer au feu le tison dont dépend la vie de son fils unique. D'ailleurs, une femme n'aurait pas été si loin dans sa vengeance si le diable n'eût un peu

Ils réduisent la colère à la sévérité. C'est chez le poëte qu'on trouvait le Jupiter irrité lançant l'éclair; chez l'artiste on ne voyait qu'un Jupiter sévère.

Le désespoir s'adoucissant devenait tristesse. Et lorsque cet adoucissement ne pouvait trouver place, lorsque le désespoir eût été aussi avilissant que difforme, — que fit alors Timanthe? On connaît son tableau du sacrifice d'Iphigénie; il y avait réparti sur chacun des assistants le degré de tris-

attisé le feu. Sur un de ces bas-reliefs, dans Bellori (*Admiranda*), on voit deux femmes qui sont à l'autel avec Althée et qui, selon toute apparence, doivent être des Furies. Qui, sinon des Furies, aurait voulu assister à une pareille action? C'est sans doute la faute du dessin si elles ne paraissent pas assez effrayantes. Mais ce qu'il y a de plus remarquable dans cette œuvre c'est, en bas, vers le milieu, un disque sur lequel se voit distinctement une tête de Furie. Peut-être était-ce la Furie à qui Althée adressait sa prière lorsqu'elle entreprenait une mauvaise action et qu'elle avait en ce moment toutes raisons d'invoquer, etc. » — Avec de semblables détours, on peut trouver tout dans tout. Qui, demande Spence, sinon des Furies, aurait voulu assister à une pareille action? Je répondrai : les servantes d'Althée chargées d'allumer et d'entretenir le feu. Ovide dit (*Métamorphoses*, VIII, v. 460, 461) :

« Sa mère la retire (la bûche) de sa cachette, ordonne qu'on mette du bois en menus morceaux, et en approche la flamme ennemie. »

De telles *tædæ*, longs morceaux de sapin dont les anciens se servaient comme torches, sont en effet tenues à la main par les deux personnages, et l'un d'eux a même brisé un morceau semblable, comme l'indique son attitude. Sur le disque, vers le milieu de l'œuvre, je ne reconnais pas davantage une Furie. C'est un visage qui exprime une vive douleur. Sans doute, ce doit être la tête de Méléagre lui-même. (*Métam.*, VIII, v. 515.)

« Méléagre, éloigné et ne sachant ce qui se passe, brûle de

tesse qui lui convenait particulierement, mais il avait voilé le visage du père qui en aurait dû exprimer le degré le plus élevé. Il a été dit là-dessus beaucoup de belles choses. Il s'était tellement épuisé en physionomies tristes, dit celui-ci [1], qu'il désespéra d'en pouvoir donner au père une plus triste encore. Il reconnut ainsi, dit celui-là [2], que la douleur d'un père, en semblable circonstance, est au-dessus de toute imitation. Je ne vois ici, pour ma part, ni impuissance de l'artiste ni

la même flamme, et sent qu'un feu invisible lui dévore les entrailles ; mais son courage est au-dessus de ses cruelles douleurs. »

L'artiste s'en est servi, pour ainsi dire, comme de transition pour arriver au point suivant de la même histoire qui, tout à côté, nous montre Méléagre mourant. Les Furies de Spence sont des Parques pour Montfaucon (*Antiq. expl.*, t. I, p. 162), à l'exception de la tête du disque qu'il donne aussi pour une Furie. Bellori lui-même (*Admiranda*, tab. 77) laisse indécise la question de savoir si ce sont des Parques ou des Furies. Hésitation qui montre suffisamment que ce n'est ni l'un ni l'autre. La suite du commentaire de Montfaucon manque aussi d'exactitude. Il aurait dû nommer Cassandre et non Atalante la femme qui, placée auprès du lit, s'appuie sur le coude. Atalante est celle qui, le dos tourné vers le lit, est assise dans une attitude triste. L'artiste a montré beaucoup de jugement en la séparant de la famille. Elle n'était que la maîtresse et non la femme de Méléagre, et son chagrin d'un malheur qu'elle avait innocemment causé ne pouvait qu'exaspérer les parents.

1. Après avoir peint la douleur de tous les assistants, surtout celle de l'oncle, et épuisé tous les traits de la tristesse, il voila la figure du père, parce qu'il ne pouvait la représenter convenablement. (Pline, liv. XXXV, sect. 25.)

2. Il confessa que l'art est impuissant à peindre la violence d'un chagrin extrême. (Valère Maxime, liv. VIII, ch. XI.)

impuissance de l'art. A mesure que s'accroît la force du sentiment, les traits du visage qui y correspondent s'accusent de plus en plus. Au degré le plus élevé répondent les traits les plus marqués, et rien n'est plus facile à l'artiste que de les rendre. Mais Timanthe connaissait les bornes que les Grâces assignent à son art. Il savait que le désespoir qui convenait à Agamemnon, comme père, se traduit par des grimaces toujours hideuses. Il a poussé l'expression aussi loin qu'elle pouvait l'être en restant alliée à la beauté et à la dignité. Il eût volontiers laissé le laid de côté, il l'eût volontiers adouci; mais puisque sa composition ne lui permettait ni l'un ni l'autre, que lui restait-il autre chose à faire que de le cacher? Ce qu'il n'osait peindre il le laissa deviner. Bref, en voilant la face de son personnage, l'artiste a fait un sacrifice à la beauté. C'est un exemple qui montre non pas comment on doit pousser l'expression au delà des limites de l'art, mais comment on doit la soumettre à la première loi de l'art, à la loi de la beauté.

Si maintenant on applique cela au Laocoon, on voit apparaître clairement le motif que je cherche. Le maître voulait représenter le plus haut degré de beauté avec la donnée accidentelle de la douleur physique. Celle-ci, dans toute sa violence, arrivant à la contorsion, ne pouvait s'allier avec celle-là. L'artiste était donc obligé de l'amoindrir, d'adoucir le cri jusqu'au soupir; non pas parce que l'action de crier indique une âme basse, mais parce qu'elle donne au visage un aspect repoussant. Pour en

juger, qu'on ouvre violemment en idée la bouche de Laocoon. Qu'on le fasse crier, et l'on verra. C'était une image qui inspirait la compassion parce qu'elle montrait en même temps la beauté et la douleur ; maintenant c'est une image hideuse, monstrueuse, dont on est disposé à détourner le regard, parce que la vue de la douleur excite la répugnance, sans que la beauté de l'objet souffrant puisse transformer cette répugnance en un doux sentiment de compassion.

L'ouverture toute grande de la bouche est, en peinture, une tache, en sculpture, un enfoncement qui produisent l'effet le plus choquant du monde, sans parler de l'aspect repoussant qu'elle donne au reste du visage qu'elle fait grimacer et rend méconnaissable. Montfaucon a fait preuve de peu de goût lorsqu'il a donné pour un Jupiter rendant un oracle [1] une tête antique, barbue, avec la bouche grande ouverte. Un dieu doit-il crier quand il dévoile l'avenir? Un agréable contour de la bouche rendrait-il sa parole suspecte? Je n'admets pas davantage l'opinion de Valérius qui, exécutant en imagination le tableau de Timanthe, dit qu'Ajax devait crier [2]. Des maîtres bien moins habiles, à des époques où l'art était déjà en décadence, n'exagè-

1. *Antiquit. expl.*, t. I, p. 50.

2. Voici comment il indique en effet les degrés de tristesse exprimés par Timanthe : *Calchantem tristem, mœstum Ulyssem, clamantem Ajacem, lamentantem Menelaum.* — Le brailleur Ajax eût été une laide figure, et, comme ni Cicéron ni Quintilien ne le citent dans leurs descriptions de ce tableau, je serais disposé à le regarder comme une addition dont Valérius a voulu, de son propre fonds, enrichir le tableau.

rent jamais non plus jusqu'au cri l'ouverture de la bouche des plus sauvages barbares, lorsqu'ils les représentent saisis, sous le sabre du vainqueur, par la terreur et les angoisses de la mort [1].

Il est certain que ce parti pris, de ramener à un degré moindre de sentiment l'expression de la douleur physique, est visible dans plusieurs chefs-d'œuvre anciens. L'Hercule souffrant dans sa robe empoisonnée, ouvrage d'un vieux maître inconnu, n'était pas l'Hercule de Sophocle poussant des cris si horribles qu'ils font retentir les rochers de la Locride et les montagnes de l'Eubée. Il était plus sombre que farouche [2]. Le Philoctète de Pythagore de Léontium semblait communiquer sa douleur au spectateur, effet qu'eût empêché le moindre trait hideux. On pourrait demander d'où je sais que ce maître a fait une statue de Philoctète? D'après un passage de Pline qui n'aurait pas dû attendre ma correction tant il est évidemment falsifié ou tronqué [3].

1. *Bellori Admiranda*, tab. 11, 12.
2. Pline, liv. XXXIV, sect. 19.
3. Le même (Myron) fut encore surpassé par Pythagore de Léontium, qui représenta le coureur Astylus, qu'on montre à Olympie, et un jeune Libyen tenant une planche, qu'on voit aussi à Olympie, et un homme nu portant des pommes; à Syracuse, un boiteux qui semble communiquer aux spectateurs la douleur de son ulcère. (Pline, liv. XXXIV, sect. 19.) Examinez avec un peu d'attention les derniers mots. Ne s'agit-il pas évidemment d'un personnage connu de tous par un douloureux ulcère? *Cujus ulceris*, etc. Ce *cujus* doit-il se rapporter uniquement à *claudicantem*, ou faut-il aussi rapporter *claudicantem* à *puerum* qui est encore plus éloigné? Personne plus que Philoctète n'avait de raisons d'être célèbre par un

III

Mais, comme nous l'avons déjà fait remarquer, l'art, dans les temps modernes, a pris des limites incomparablement plus larges. Son imitation, dit-on, s'étend sur toute la nature visible dont le beau n'est qu'une petite partie ; la vérité et l'expression en sont la première loi, et comme la nature elle-même sacrifie à chaque instant la beauté à des vues plus élevées, de même aussi l'artiste doit la subordonner à son plan général sans la rechercher plus que ne le permettent la vérité et l'expression. Il suffit que, par la vérité et l'expression, le laid de la nature devienne le beau de l'art.

Supposons que, pour le moment, on veuille accepter sans conteste ces idées bonnes ou mauvaises; n'y aurait-il pas à examiner encore pourquoi néanmoins l'artiste doit garder une certaine mesure dans l'expression, et ne jamais choisir pour le représenter le plus haut degré d'intensité de l'action?

Je crois qu'un tel examen sera rendu plus facile par la recherche de l'instant unique auquel les

pareil ulcère. Au lieu de *claudicantem* je lis donc *Philoctetem*, ou je prétends du moins que le dernier mot a été éliminé par le premier qui sonne de même, et qu'il faut lire l'un et l'autre : *Philoctetem claudicantem*. Sophocle le fait « se traîner péniblement sur le chemin ; » il devait boiter, ne pouvant s'appuyer aussi franchement sur le pied malade que sur l'autre.

bornes matérielles de l'art enchaînent ses imitations.

Si, dans la nature toujours changeante, l'artiste ne peut jamais saisir qu'un instant unique; si, en outre, le peintre ne peut, dans cet instant unique, saisir qu'un point de vue unique; si, d'autre part, ses œuvres sont faites pour être non-seulement regardées mais contemplées longuement et à plusieurs reprises, il est certain que cet instant unique ne saurait être choisi trop fécond. Or cela seul est fécond qui laisse un champ libre à l'imagination. Plus nous voyons de choses dans une œuvre d'art, plus elle fait naître d'idées; plus elle fait naître d'idées, plus nous nous figurons y voir de choses. Or, dans tout le développement d'un sentiment, l'instant du paroxysme est celui qui jouit le moins de ce privilége. Au delà il n'y a plus rien, et montrer à l'œil le degré extrême, c'est lier les ailes à l'imagination. Ne pouvant s'élever au-dessus de l'impression sensible, elle est alors forcée de se rabattre sur des images plus faibles, au delà desquelles elle redoute de rencontrer la plénitude visible de l'expression qui arrête son essor. Si Laocoon soupire, l'imagination peut l'entendre crier; mais s'il crie, elle ne peut ni s'élever un degré au-dessus ni descendre un degré au-dessous de cette image sans le voir dans une condition plus supportable, conséquemment moins intéressante. Ou elle l'entend seulement gémir, ou elle le voit déjà mort.

Poursuivons. Puisque cet unique instant acquiert par l'art une durée immuable, il ne faut pas qu'il exprime ce qui ne se conçoit que comme transi-

toire. Tous les phénomènes que, dans notre esprit, nous jugeons devoir, par leur nature, se produire et disparaître subitement, ne pouvoir être ce qu'ils sont qu'un seul moment, tous ces phénomènes, agréables ou terribles, prennent, en raison de la durée que leur impose l'art, un aspect contre nature; de telle sorte que, chaque fois que nous y reportons nos regards, l'impression s'affaiblit et qu'il ne nous reste à la fin que dégoût et répugnance pour l'objet tout entier. La Mettrie, qui s'est fait peindre et graver en Démocrite, ne rit que la première fois qu'on le voit. Regardez-le davantage, le philosophe devient un niais, et son rire une contorsion. Il en est de même du cri. La douleur violente, qui arrache le cri, ou s'apaise bientôt ou détruit l'objet souffrant. Si donc l'homme, même le plus patient et le plus ferme, peut crier, il ne crie cependant pas d'une manière continue. Dans l'imitation matérielle de l'art, c'est la continuité apparente qui seule changerait un cri en faiblesse efféminée, en crainte enfantine de la douleur. Voilà ce que l'auteur du Laocoon aurait eu à éviter quand même l'action de crier n'eût pas nui à la beauté, quand même aussi les règles de son art lui eussent permis de représenter la souffrance sans la beauté.

Parmi les peintres anciens, Timomaque paraît avoir pris de préférence pour sujet l'expression des sentiments les plus violents. Son Ajax furieux, sa Médée tuant ses enfants étaient des tableaux renommés. Mais, d'après les descriptions que nous en avons, il est clair que l'artiste avait parfaitement

saisi ce point où le spectateur conçoit, plutôt qu'il ne voit, la violence extrême, et qu'il avait su combiner avec cette donnée des formes d'expression avec lesquelles l'idée du transitoire n'est pas assez nécessairement liée pour que la durée que leur impose l'art puisse nous déplaire. Il n'avait pas pris Médée à l'instant même où elle tue ses enfants, mais quelques moments avant, lorsque l'amour maternel lutte encore avec la jalousie. Nous prévoyons la fin de cette lutte. Nous tremblons d'avance de voir bientôt Médée dans toute sa fureur, et notre imagination devance de bien loin tout ce que le peintre pourrait nous montrer dans ce terrible instant. Par cela même nous sommes si peu choqués de la durée imposée par l'art à l'irrésolution de Médée, que, bien au contraire, nous voudrions qu'il en eût été de même dans la nature, que la lutte des passions ne se fût jamais terminée, ou que, du moins, elle se fût prolongée assez pour que le temps et la réflexion eussent pu affaiblir la colère, et assurer la victoire aux sentiments maternels. Cette sagesse de Timomaque lui a valu de grands et nombreux éloges et l'a placé bien au-dessus d'un autre peintre inconnu. Celui-ci fut assez inhabile pour représenter Médée au plus haut point de fureur et pour donner ainsi à ce degré de violence passager une durée qui révolte toute nature. Le poëte [1], qui le lui reproche, dit très-sensé-

1. Philippe (*Anthol.*, liv. IV, chap. IX, ép. 10). « Tu continues d'être altérée du sang de tes enfants ! Est-ce qu'un nouveau Jason, une autre Glaucé, excitent encore ta colère ? Fi de toi, même en peinture, meurtrière de tes fils ! »

ment a ce propos, en s'adressant à l image : « As-tu donc toujours soif du sang de tes enfants? As-tu donc toujours là un nouveau Jason, une nouvelle Créuse pour renouveler sans cesse ta rage ? — Va-t'en au diable même en peinture! » ajoute-t-il avec dépit.

On peut juger, par ce qu'en dit Philostrate, de l'Ajax furieux de Timomaque [1]. Ajax n'était pas représenté au moment où il exerce sa rage sur les troupeaux, enchaînant ou tuant au lieu d'hommes des bœufs et des boucs. Le maître le montrait, après cette prouesse insensée, épuisé, assis et méditant le projet de se tuer. Voilà véritablement l'Ajax furieux, non pas parce qu'il est furieux au moment même, mais parce qu'on voit qu'il a été furieux, parce qu'on comprend bien plus vivement la violence de sa fureur par la honte et le désespoir qu'il en éprouve maintenant lui-même. On voit l'ouragan par les ruines et les cadavres dont il a couvert la terre.

IV

En examinant les motifs indiqués pour expliquer la modération que l'auteur du Laocoon a apportée dans l'expression de la douleur physique, je trouve qu'ils sont tous tirés de l'essence même de l'art, de ses limites nécessaires et de ses exigences. Il se-

1. *Vita Apoll.*, liv. II, chap. XXII.

rait donc peut-être bien difficile d'appliquer l'un de ces motifs à la poésie.

Sans rechercher ici jusqu'à quel point le poëte peut réussir à représenter la beauté physique, il faut pourtant admettre comme incontestable que l'incommensurable empire de la perfection lui étant ouvert tout entier, cette apparence visible sous laquelle la perfection se fait beauté, ne peut être qu'un des moindres moyens qu'il possède pour nous intéresser à ses personnages. Souvent il laisse ce moyen complétement de côté; il sait bien que quand son héros a gagné notre faveur, ou bien ses qualités plus nobles nous occupent assez pour que nous ne pensions pas à son apparence physique, ou bien, si nous y pensons, elles nous influencent de telle sorte, que, de nous-mêmes, nous lui en prêtons une, sinon belle, du moins indifférente. Encore bien moins devra-t-il avoir égard à cette idée à propos d'un trait qui ne serait pas destiné expressément au visage. Quand le Laocoon de Virgile crie, à qui vient-il à l'esprit que, pour crier il faut ouvrir une grande bouche, et que cette grande bouche rend laid? Il suffit que le *clamores horrendos ad sidera tollit* (« il pousse jusqu'au ciel des cris affreux ») soit un trait magnifique pour l'oreille, il peut être ce qu'il voudra par rapport au visage. Quant à celui qui désire une belle image, le poëte a complétement manqué son effet sur lui.

De plus, rien n'oblige le poëte à concentrer son tableau sur un seul instant. Il prend chacun de ses drames, s'il le veut, à leur commencement, et les conduit à leur conclusion à travers toutes les mo-

difications possibles. Chacune de ces modifications, qui coûterait à l'artiste un morceau distinct et complet, ne coûte au poëte qu'un seul trait, et quand même ce trait, en lui-même, eût pu choquer l'imagination de l'auditeur, il a été si bien préparé par ce qui précède, ou bien il est si adouci, si amélioré par ce qui suit, qu'il perd sa valeur propre et produit dans l'ensemble le meilleur effet du monde. Admettons même qu'il soit, en effet, inconvenant pour un homme de crier dans le paroxysme de la douleur, quel tort cette inconvenance passagère pourrait-elle faire, auprès de nous, à un homme en faveur duquel d'autres vertus nous ont déjà prévenus? Le Laocoon de Virgile crie, mais ce Laocoon qui crie est le même que nous connaissons et que nous aimons déjà comme le patriote le plus clairvoyant, comme le père le plus affectueux. Nous attribuons son cri, non à son caractère, mais uniquement à son intolérable souffrance. C'est elle seule que nous entendons dans son cri, et c'est par ce cri seul que le poëte pouvait nous la faire concevoir.

Qui pourrait donc encore l'en blâmer? Qui n'est pas plutôt obligé de reconnaître que, si l'artiste a bien fait en ne faisant pas crier Laocoon, le poëte aussi a bien fait en le faisant crier?

Mais ici Virgile n'est qu'un poëte épique. Le poëte dramatique sera-t-il compris, lui aussi, dans sa justification? Autre est l'impression produite par le récit du cri de quelqu'un, autre celle que produit le cri lui-même. Le drame destiné à devenir, par le jeu de l'acteur, une peinture vivante,

pourrait peut-être, par cela même, se conformer davantage aux lois de la peinture matérielle. Là nous ne croyons pas seulement voir et entendre un Philoctète qui crie, nous l'entendons et le voyons réellement crier. Plus l'acteur approche de la nature, plus nos yeux et nos oreilles doivent être péniblement affectés, car il est incontestable que dans la nature ils le sont, lorsque nous percevons des signes de douleur si violents et si retentissants. D'ailleurs, la douleur physique n'est pas généralement susceptible d'éveiller la même compassion que les autres maux. Elle parle trop peu à notre imagination pour que sa seule vue fasse apparaître en nous un sentiment analogue. Sophocle a donc, peut-être bien, blessé, non pas une bienséance arbitraire, mais une bienséance fondée sur la nature même de nos sentiments, quand il a montré Philoctète et Hercule gémissant, pleurant, criant et mugissant de cette façon. Il était complétement impossible que ceux qui les entouraient prissent à cette souffrance la part que ces éclats démesurés semblent exiger. Par comparaison, ils nous paraissent froids, à nous autres spectateurs, et pourtant nous ne pouvons guère faire autrement que de considérer leur compassion comme la mesure de la nôtre. Que l'on ajoute à cela qu'il est difficile, peut-être impossible, à l'acteur de pousser jusqu'à l'illusion la représentation de la douleur physique; alors qui sait si les poëtes dramatiques modernes ne sont pas plutôt à louer qu'à blâmer d'avoir complétement évité cet écueil ou de l'avoir tourné sur une barque légère?

Que de choses paraîtraient incontestables en théorie, s'il n'était pas arrivé au génie de prouver le contraire par le fait! Toutes ces considérations ne sont pas sans fondement, et pourtant Philoctète reste un des chefs-d'œuvre de la scène. Quelques-unes de ces objections n'atteignent pas Sophocle précisément, et ce n'est qu'en se mettant au-dessus des autres qu'il atteint à des beautés que le timide critique, sans cet exemple, n'eût jamais rêvées. Les remarques suivantes vont le montrer plus clairement.

1. Avec quel art prodigieux le poëte n'a-t-il pas su fortifier et étendre l'idée de la douleur physique! Il a choisi une blessure (car il est permis aussi de regarder comme ayant dépendu de son choix les circonstances de la fable, attendu qu'il a choisi la fable en raison de ces circonstances qui lui étaient avantageuses), il a choisi, dis-je, une blessure et non une maladie interne, parce qu'on peut donner une représentation bien plus vive de la première que de la seconde, quelque douloureuse qu'elle soit. Lorsque Méléagre est sacrifié par sa mère qui, dans un accès de colère fraternelle, a jeté au feu le tison fatal, le feu sympathique dont il brûle, par cela même qu'il est intérieur, serait bien moins dramatique qu'une blessure. Cette blessure était un châtiment divin. Un poison plus que naturel y était incessamment en action, et ce n'est qu'après une attaque plus violente de douleur, laquelle durait un temps limité, que le malheureux tombait dans un sommeil stupéfiant,

où sa nature épuisée prenait de nouvelles forces pour pouvoir parcourir de nouveau ce même sentier de douleur. Châteaubrun ne le suppose blessé que par le javelot empoisonné d'un Troyen. Que peut-on attendre d'extraordinaire d'un accident si habituel ? Dans les guerres anciennes, chacun y était exposé ; comment s'est-il fait que, pour Philoctète seul, cela ait eu des suites si terribles ? Un poison naturel qui agit neuf ans entiers sans faire mourir est d'ailleurs bien plus invraisemblable que tout le merveilleux dont le poëte grec l'a enveloppé.

2. Quelque grande et terrible qu'il ait fait la souffrance physique de son héros, il a pourtant très-bien senti que, à elle seule, elle ne suffirait pas pour exciter la compassion à un haut degré. Il l'a donc alliée à d'autres maux incapables aussi, par eux-mêmes, d'émouvoir profondément, mais qui reçoivent de cette alliance une teinte aussi mélancolique que celle qu'ils reflètent, par contre, sur la douleur physique. Ces maux sont : la privation complète de toute société humaine, la faim et toutes les incommodités de la vie auxquelles cette privation nous expose sous un ciel rude [1]. Qu'on suppose un homme placé dans ces circonstances, mais qu'on lui donne la santé, la force et l'industrie, voilà un Robinson Crusoé n'ayant que peu de droits

1. Quand le chœur parle du malheur de Philoctète sous ce rapport, c'est particulièrement son isolement et son abandon qui semblent le toucher. A chaque mot, nous entendons le

à notre pitié, quoique d'ailleurs son sort ne nous soit pas du tout indifférent. Car nous sommes rarement assez contents de la société des hommes pour que le repos dont nous jouissons hors d'elle ne doive pas nous paraître très-séduisant, surtout

Grec ami de la société. J'ai pourtant des doutes sur un de ces passages du chœur. C'est celui-ci (v. 691-695)

Ἶν' αὐτὸς ἦν πρόσουρος, οὐκ ἔχων βάσιν,
Οὐδέ τιν' ἐγχώρων,
Κακογείτονα, παρ' ᾧ στόνον ἀντίτυπον
Βαρυβρῶτ' ἀποκλαύ-
σειεν αἱματηρόν.

La traduction généralement adoptée donne ainsi ce passage :

Ventis expositus et pedibus captus
Nullum cohabitatorem
Nec vicinum ullum saltem malum habens, apud quem gemitum mutuum
Gravemque ac cruentum
Ederet.

La traduction interpolée de Th Johnson ne diffère de celle-ci que par les mots :

Ubi ipse ventis erat expositus, firmum gradum non habens,
Nec quemquam indigenarum,
Nec malum vicinum, apud quem ploraret
Vehementer edacem
Sanguineum morbum, mutuo gemitu.

On croirait que les mots changés ont été empruntés par lui à la traduction mesurée de Thomas Naogeorgus. Car celui-ci (son ouvrage est très-rare, et Fabricius lui-même ne l'a connu que par le catalogue d'Oporin) s'exprime ainsi :

— ubi expositus fuit
Ventis ipse, gradum firmum haud habens,
Nec quemquam indigenam, nec vel malum

sous l'influence de cette idée qui flatte chacun de nous, qu'il pourra par là apprendre à se passer de secours étranger. D'autre part, que l'on donne à un homme la maladie la plus douloureuse et la moins guérissable, mais qu'en même temps on

Vicinum, ploraret apud quem
Vehementer edacem atque cruentum
Morbum mutuo.

Si ces traductions sont exactes, le chœur dit la chose la plus forte que l'on puisse jamais dire à la louange de la société entre les hommes; le malheureux n'a pas un être humain autour de lui, il ne se connaît pour ainsi dire aucun ami ; trop heureux même s'il avait un mauvais voisin! Thompson a peut-être eu ce passage sous les yeux quand il fait dire à Mélisandre exposé de même dans une île déserte par des scélérats :

« Jeté sur la plus sauvage des Cyclades, où jamais créature humaine n'avait marqué l'empreinte de ses pas, ces scélérats m'abandonnèrent. Eh bien, croyez-moi, Arcas, notre attachement pour l'humanité est tellement enraciné que, tout scélérats qu'ils étaient, je n'entendis jamais un bruit plus lugubre que celui de leurs rames quand ils quittèrent le rivage. »

Pour lui aussi la société de scélérats eût été préférable à un isolement complet. Grande et excellente pensée! Si seulement il était certain que Sophocle ait en effet dit quelque chose de semblable. Mais je suis, malgré moi, obligé d'avouer que je ne trouve rien de tel chez lui; il me faudrait donc renoncer à voir par mes propres yeux pour leur préférer ceux du vieux scholiaste qui paraphrase ainsi les paroles du poëte : « Non-seulement où il n'avait pas un bon voisin parmi les habitants, mais où il n'en avait pas même un mauvais qu'il pût entendre répondre à ses gémissements. » De même que les traducteurs cités ont suivi ce commentaire, Brumoy s'y est tenu aussi bien que notre traducteur allemand moderne. Celui-là dit : *sans société même importune;* ceux-ci : *privé de la société même la plus importune.* Les raisons qui me forcent à m'écarter d'eux tous sont celles-ci : d'abord il est évident que si κακογείτονα est séparé de τιν' ἐγχώρων et doit former un autre

songe à l'entourer d'amis empressés qui ne le laissent souffrir d'aucune privation, et qui, autant qu'il est en leur pouvoir, allégent ses maux, auprès desquels il puisse gémir et se lamenter ouvertement; certainement, nous aurons pitié de lui, mais cette

membre de phrase, la particule οὐδὲ devrait nécessairement être répétée devant κακογείτονα. Puisqu'elle ne l'est pas, il est également évident que κακογείτονα se rapporte à τινά et que la virgule après ἐγχώρων doit disparaître. Cette virgule s'est glissée là par le fait de la traduction. Je vois en effet que certaines leçons complétement grecques (p. ex. celle de Wittemberg de 1585, in-8°, restée complétement inconnue à Fabricius) ne l'ont pas et en placent une, comme il convient, après κακογείτονα. En second lieu, est-ce bien d'un mauvais voisin que nous pouvons nous promettre « un soupir mutuel, sympathique, » ainsi que l'explique le scholiaste? Gémir avec nous est le propre d'un ami et non d'un ennemi. Bref donc, on a mal compris le mot κακογείτονα, on l'a considéré comme formé de l'adjectif κακός, tandis qu'il est formé du substantif τὸ κακόν; on l'a rendu par : mauvais voisin, et on aurait dû le rendre par : voisin de malheur. De même que κακόμαντις ne signifie pas : mauvais prophète, c'est-à-dire prophète faux, menteur, mais : prophète de malheur, κακότεχνος ne signifie pas : un mauvais artiste, sans talent, mais : un artiste en choses mauvaises. Par : un voisin de malheur, le poëte entend : ou celui qui est accablé par les mêmes infortunes que nous, ou celui qui, par amitié, prend part à nos infortunes, de sorte que l'ensemble des mots οὐδ' ἔχων τιν' ἐγχώρων κακογείτονα doit simplement être traduit par « n'ayant dans cette île aucun compagnon de sa douleur. » Le traducteur moderne anglais de Sophocle, Thomas Franklin, ne peut qu'avoir été de mon avis puisqu'il ne trouve pas non plus : mauvais voisin dans κακογείτων, mais qu'il le traduit par : compagnon d'infortune :

« Exposé aux injures d'un ciel rigoureux, il est là, abandonné, privé de tout espoir. Pas un ami, pas un *compagnon d'infortune* qui puisse calmer sa douleur et prendre part à ses souffrances. »

pitié ne durera pas longtemps, à la fin nous hausserons les épaules et nous le rappellerons à la patience. C'est quand les deux circonstances se rencontrent ensemble, quand le solitaire n'est en même temps pas maître de son corps, quand le malade ne pouvant s'aider lui-même est encore privé de secours étranger, et voit ses cris se perdre dans le vide, c'est alors que, voyant fondre sur le malheureux toutes les misères qui peuvent atteindre la nature humaine, nous nous mettons nous-mêmes à sa place et nous sommes saisis d'horreur et d'effroi. Nous n'avons devant les yeux que le désespoir sous sa forme la plus terrible, et aucune pitié n'est plus forte, aucune n'attendrit l'âme autant que celle qui s'allie à l'image du désespoir. Telle est la nature de la pitié que nous ressentons pour Philoctète, et nous la ressentons surtout au moment où nous le voyons privé même de son arc, du seul moyen de soutenir sa misérable vie. O Français! qui n'as eu ni intelligence pour comprendre cela ni cœur pour le sentir! ou qui, si tu l'as eu, as été assez petit pour sacrifier tout cela au goût mesquin de ta nation. Châteaubrun donne à Philoctète une société. Il fait venir auprès de lui, dans l'île déserte, une jeune princesse. Et même n'est-elle pas seule; elle a avec elle sa grande maîtresse, objet dont je ne saurais dire qui en avait plus besoin, de la princesse ou du poëte. Il a laissé de côté toute l'excellente scène de l'arc. A la place, il fait jouer de beaux yeux. A dire vrai, le javelot et l'arc eussent paru très-drôles à l'héroïque jeunesse française. Rien, au contraire, n'est plus sérieux que le

courroux de deux beaux yeux. Le Grec nous torture avec cette horrible inquiétude de savoir si le pauvre Philoctète va rester sans son arc sur l'île déserte et y périr misérablement. Le Français sait un chemin bien plus sûr pour arriver à notre cœur; il nous fait craindre que le fils d'Achille ne soit obligé de s'en aller sans sa princesse. Les critiques parisiens appelèrent cela triompher des anciens, et l'un d'eux proposa de nommer la pièce de Châteaubrun *la Difficulté vaincue* [1].

3. Qu'après l'effet de l'ensemble, on examine les scènes isolées dans lesquelles Philoctète n'est plus le malade abandonné, où il a l'espérance de quitter bientôt cette solitude désolée et de regagner son royaume, où conséquemment tout son malheur se borne à la douleur que lui cause sa blessure. Il se lamente, il crie, il éprouve les plus horribles convulsions. C'est contre ces scènes que s'élève particulièrement l'objection des convenances blessées. C'est un Anglais qui fait cette objection, un homme, par conséquent, chez lequel on ne peut soupçonner une fausse délicatesse. Comme nous l'avons déjà indiqué, il donne à son objection un très-bon fondement. Tous les sentiments et toutes les passions, dit-il, qui ne peuvent inspirer que peu de sympathie aux autres deviennent choquantes lorsqu'on les exprime trop vivement [2]. « Par cette raison,

1. *Mercure de France*, avril 1755, p. 177.

2. *Théorie des sentiments moraux*, par Adam Smith. Première partie, sect. 2, chap. I, p. 41 (Londres, 1761).

rien n'est plus malséant ni plus indigne d'un homme que de ne pouvoir supporter avec patience la douleur même la plus vive, que de pleurer et de crier. Il est vrai qu'il existe en nous une certaine sympathie pour la douleur physique. Lorsque nous voyons que quelqu'un va recevoir un coup sur le bras ou sur la jambe, par un mouvement naturel nous nous contractons et retirons notre propre bras ou notre propre jambe, et quand le coup est en effet reçu, nous l'éprouvons dans une certaine mesure comme celui qui a été atteint. Mais néanmoins il est certain que le mal que nous ressentons est peu considérable ; si celui qui a été frappé pousse, à cause de cela, un grand cri, nous ne manquerons pas de le mépriser parce que nous ne pouvons être disposés à crier comme lui. »

Rien n'est plus illusoire que des règles générales appliquées à nos sentiments. La trame en est si fine et si compliquée qu'il est à peine possible à la spéculation la plus circonspecte d'en saisir séparément un fil et de le suivre au milieu de tous les entre-croisements. Et quand cela réussirait, quelle utilité cela peut-il avoir ? Il n'y a dans la nature aucun sentiment isolé ; avec chacun d'eux il en naît mille autres dont le moindre change entièrement le sentiment fondamental ; si bien que, des exceptions s'accumulant sur des exceptions, la loi prétendue générale se réduit à l'expérience d'un petit nombre de cas particuliers.

Nous méprisons, dit l'auteur anglais, celui que nous entendons crier violemment sous l'impression de la douleur physique. Mais, pas toujours, pas la

première fois, pas lorsque nous voyons le patient faire tout son possible pour dissimuler sa douleur, pas lorsque nous le connaissons pour un homme plein de fermeté, encore moins quand nous le voyons, au milieu même de ses souffrances, donner des preuves de fermeté, quand nous voyons que, à la vérité, la douleur le fait crier, mais que son action sur lui ne peut aller plus loin, qu'il aime mieux se résigner à la prolongation de cette douleur que de changer la moindre chose à sa manière de penser, à ses résolutions, quand même il pourrait espérer de ce changement la cessation complète de sa douleur. Tout cela se trouve chez Philoctète. Chez les anciens Grecs, la grandeur morale consistait en un amour constant pour ses amis comme en une haine immuable pour ses ennemis. Cette grandeur se retrouve chez Philoctète au milieu de son martyre. Sa douleur n'a pas desséché ses yeux de telle sorte qu'il ne puisse accorder quelques larmes au sort de ses vieux amis. Sa douleur ne l'a pas tellement brisé que, pour s'y soustraire, il puisse pardonner à ses ennemis et consentir à servir leurs vues intéressées. Et les Athéniens auraient dû mépriser cet homme-rocher, parce que les vagues, qui ne peuvent l'ébranler, le font cependant retentir !

J'avoue que j'ai, en général, peu de goût pour la philosophie de Cicéron, mais j'en ai surtout fort peu pour celle qu'il étale au second livre des *Tusculanes* sur la manière de supporter la douleur physique. On croirait qu'il veut dresser un gladiateur, tant il déclame contre la manifestation exté-

ricure de la douleur. Il n'y voit que l'impatience, sans considérer que cette manifestation n'est souvent rien moins que volontaire, tandis que la vraie bravoure ne peut se montrer que dans les actes volontaires. Il entend seulement, chez Sophocle, Philoctète se plaindre et crier, et il ne remarque pas sa conduite, d'autre part, si ferme. Où aurait-il d'ailleurs trouvé l'occasion de placer sa sortie ampoulée contre les poëtes ? « Ils ne peuvent que nous amollir, puisqu'ils représentent gémissants les hommes les plus braves. » Ils ont raison de les faire gémir, car le théâtre n'est pas une arène.

Au combattant payé ou condamné il sied de tout faire et de tout souffrir avec bienséance. De lui on ne doit entendre aucun cri plaintif, on ne doit voir aucune convulsion douloureuse. Car ses blessures, sa mort doivent divertir le spectateur ; l'art devait lui enseigner à cacher toute sensation. La moindre manifestation de ce genre aurait excité la pitié, et la pitié souvent excitée eût bientôt mis fin à ces spectacles froidement cruels.

Mais ce qui, ici, ne devait pas être excité, est précisément l'objet propre de la scène tragique. Il y faut, par conséquent, une manière d'agir fondée sur des lois complétement opposées. Ses héros doivent montrer des sentiments, témoigner de la douleur et laisser agir en eux la nature toute nue. Montrent-ils de la contrainte et de l'apprêt, alors ils nous laissent le cœur froid, et des spadassins en cothurnes ne peuvent tout au plus être qu'un sujet d'étonnement. Cette dénomination convient à

tous les personnages des soi-disant tragédies de Sénèque, et c'est mon opinion bien arrêtée que les jeux des gladiateurs sont le principal motif pour lequel les Romains sont restés, dans l'art tragique, si fort au-dessous de la médiocrité. Dans l'amphithéâtre sanglant, les spectateurs apprenaient à méconnaître la nature. Peut-être un Ctésias pouvait-il y étudier son art, mais jamais un Sophocle. Le génie tragique, habitué à ces scènes de mort artificielles, devait tomber dans l'enflure et les rodomontades. Mais ces rodomontades étaient aussi peu propres à faire naître le courage héroïque que les plaintes de Philoctète n'étaient capables d'amollir. Les plaintes sont d'un homme, mais les actes, d'un héros. Leur ensemble forme le héros humain qui n'est ni amolli ni endurci, mais qui paraît tantôt l'un, tantôt l'autre, selon que la nature, les principes ou le devoir le sollicitent. C'est le type le plus élevé que la sagesse puisse créer et l'art imiter.

4. Ce n'est pas assez que Sophocle ait assuré contre le mépris la sensibilité de son Philoctète, il a prévenu avec le même art tous les reproches qu'on aurait pu lui faire d'après la remarque de l'auteur anglais. Car si nous ne méprisons pas toujours celui qui crie sous l'impression de la douleur physique, cependant, il est incontestable que nous ne sentons pas pour lui autant de compassion que ce cri paraît en exiger.

Comment doivent donc se comporter ceux qui ont affaire à Philoctète ? Doivent-ils se montrer touchés à un haut degré ? C'est contre nature.

Doivent-ils se montrer aussi froids et aussi contraints qu'il arrive ordinairement en ces sortes de circonstances? Cela produirait pour le spectateur la plus fâcheuse dissonance. Mais comme je l'ai dit, Sophocle a prévenu cette difficulté. Il a intéressé au sort de Philoctète ceux qui l'entourent, de telle sorte que l'impression produite sur eux par ses cris n'est pas la seule chose qui les occupe, et par là, le spectateur s'arrête moins à la disproportion de leur pitié avec les cris, qu'au changement que fait naître, ou doit faire naître, dans leurs sentiments et dans leurs projets, cette pitié quelque faible ou quelque forte qu'elle se trouve être.

Néoptolème et le chœur ont trompé le malheureux Philoctète, ils reconnaissent en quel désespoir leur supercherie va le jeter; son terrible accident lui arrive sous leurs yeux; si cet accident ne peut faire naître en eux une sympathie marquée, il peut cependant les exciter à rentrer en eux-mêmes, à avoir des égards pour un si grand malheur, et à ne pas vouloir y mettre le comble par la trahison. Le spectateur s'y attend et son attente n'est pas trompée par le magnanime Néoptolème. Philoctète, maître de sa douleur, eût maintenu Néoptolème dans sa dissimulation. Philoctète, que sa douleur rend incapable de toute dissimulation, quelque grandement nécessaire qu'elle lui paraisse pour ne pas faire repentir trop tôt son futur compagnon de voyage de sa promesse de l'emmener avec lui, Philoctète, qui est tout nature, ramène Néoptolème à sa nature. Ce retour est excellent et d'autant plus émouvant qu'il est causé par la nature humaine

toute nue. Chez le Français, les beaux yeux ont encore ici leur part[1]. Mais je ne veux plus penser à cette parodie.

Dans les *Trachiniennes*, Sophocle a encore employé ce même artifice de joindre, chez les assistants, un autre sentiment à celui de la pitié que les cris devaient appeler sur la douleur physique. La douleur d'Hercule n'est pas une douleur qui accable, elle le pousse jusqu'à une fureur durant laquelle il ne respire que la vengeance. Déjà il a saisi Lichas et l'a brisé contre le rocher. Le chœur est composé de femmes ; la crainte et la terreur doivent d'autant plus naturellement le dominer. Cette particularité et l'attente où l'on est, de savoir si un dieu accourra à l'aide d'Hercule ou s'il doit succomber à ce mal, produit ici pour tous un intérêt spécial qui n'emprunte que ses moindres nuances à la pitié. Lorsque l'issue est connue par le rapprochement des oracles, Hercule devient calme, et l'admiration où l'on est de sa fermeté, à ses derniers moments, prend la place de tous les autres sentiments.

Mais dans la comparaison d'Hercule souffrant avec Philoctète souffrant, il ne faut pas oublier que celui-là est demi-dieu tandis que celui-ci n'est qu'un homme. L'homme n'a jamais honte de ses plaintes ; le demi-dieu a honte que sa partie mortelle ait dominé sa partie immortelle au point de le faire pleurer et gémir comme une femme[2]. Nous autres

1. Acte II, scène III. *De mes déguisements que penserait Sophie ?* dit le fils d'Achille.

2. *Trachiniennes*, v. 1088-89 : « Je pleure et je crie comme une jeune fille. »

modernes, nous ne croyons pas aux demi-dieux; mais, chez nous, le moindre héros doit sentir et agir comme un demi-dieu.

Si l'acteur peut reproduire jusqu'à l'illusion les cris et les convulsions de la douleur, c'est ce que je ne veux essayer ni de nier, ni d'affirmer. Si je trouvais que nos acteurs n'en fussent pas capables, il faudrait encore savoir si un Garrick ne l'eût pas été. Et quand même cela lui eût été, à lui-même, impossible, je persisterais encore à me figurer que, chez les anciens, la déclamation et l'art de fabriquer les masques tragiques étaient poussés à une perfection dont nous n'avons aujourd'hui aucune idée.

V

Il y a des hommes, versés dans la connaissance de l'antiquité, qui regardent le groupe de Laocoon comme étant, il est vrai, l'ouvrage d'un maître grec, mais du temps des empereurs, et qui pensent que le Laocoon de Virgile y a servi de modèle. Parmi les savants anciens qui ont été de cet avis, je ne citerai que Bartholomée Marliani[1], et parmi les modernes, Montfaucon[2]. Ils ont trouvé sans doute

1. *Topographie de la ville de Rome*, liv. IV, ch. XIV. Et quoique ceux-ci (les Rhodiens Agésandre, Polydore et Athénodore) paraissent avoir fait cette statue d'après la description de Virgile.

2. *Suppl. aux Ant. expl.*, t. I, p. 242. Il semble qu'Agésandre, Polydore et Athénodore, qui en furent les ouvriers,

entre l'œuvre d'art et la description du poëte une concordance si remarquable qu'il leur a paru impossible que toutes deux se fussent trouvées d'accord, par hasard, sur des circonstances semblables qui, il s'en faut de beaucoup, ne se présentaient pas d'elles-mêmes. Ils prétendent de plus que, quant à l'honneur de l'invention et de la première pensée, la probabilité est incomparablement plus grande en faveur du poëte qu'en faveur de l'artiste.

Ils semblent avoir oublié seulement qu'un troisième cas est possible. Peut-être le poëte n'a-t-il pas imité l'artiste, pas plus que l'artiste n'a imité le poëte; peut-être ont-ils tous les deux puisé à une même source ancienne. D'après Macrobe [1], cette

aient travaillé comme à l'envi pour laisser un monument qui répondît à l'incomparable description qu'a faite Virgile de Laocoon, etc.

1. *Saturnales*, liv. V, chap. II. « Quant aux emprunts que Virgile paraît avoir faits aux Grecs, ne pensez pas que je vais vous dire ce qui est connu de tout le monde ; qu'il a pris Théocrite et Hésiode pour modèles, le premier, de ses *Bucoliques*, et le second, de ses *Géorgiques;* et que même dans les *Géorgiques*, il a pris les pronostics de la tempête et du calme aux Phénomènes d'Aratus; ou que la ruine de Troie, les épisodes de Sinon et du cheval de bois, il les a traduits mot pour mot de Pisandre, auteur qui se distingua entre tous les poëtes de la Grèce par un ouvrage qui, commançant aux noces de Jupiter et de Junon, contient toute la série des événements qui ont eu lieu depuis cette époque jusqu'au temps même de Pisandre, et réunit ainsi en un seul corps ces divers épisodes historiques. Parmi ces événements se trouve aussi racontée la chute de Troie, et Virgile, en traduisant fidèlement ce récit, en a fait sa description de la ruine d'Ilion. Mais je laisse ces choses de côté, et d'autres pareilles, comme étant connues des moindres écoliers. »

source ancienne pourrait être Pisandre. Car lorsque les œuvres de ce poëte grec existaient encore, on savait dans les écoles, *pueris decantatum,* que c'était de lui que le Romain avait, non pas tant imité, que traduit fidèlement la prise et la destruction d'Ilion et tout son second livre. Maintenant donc, si Pisandre a été le prédécesseur de Virgile pour l'histoire de Laocoon, il en résulte que les artistes grecs n'ont pas eu besoin d'aller chercher leur donnée chez un poëte latin et que les présomptions sur l'époque à laquelle ils appartiennent ne s'appuient sur rien.

Cependant, s'il me fallait absolument défendre l'opinion de Marliani et de Montfaucon, je leur prêterais l'échappatoire que voici : les poëmes de Pisandre sont perdus ; on ne peut dire avec certitude comment il racontait l'histoire de Laocoon ; il est pourtant vraisemblable qu'elle se passait avec les circonstances dont nous trouvons encore maintenant les traces chez les écrivains grecs. Or, celles-ci ne s'accordent pas le moins du monde avec le récit de Virgile, mais le poëte romain a dû refondre la tradition grecque à sa fantaisie. La manière dont il raconte le malheur de Laocoon lui appartient en propre ; conséquemment, lorsque les œuvres des artistes sont d'accord avec lui, il est difficile qu'ils n'aient pas vécu après lui et qu'ils ne l'aient pas pris pour modèle.

Quintus Calaber, il est vrai, fait témoigner à Laocoon contre le cheval de bois les mêmes soupçons que Virgile; mais la colère de Minerve, qu'il s'attire par là, se manifeste d'une manière tout

autre d'après cet auteur. La terre tremble sous le Troyen pendant qu'il signale le danger; la terreur et l'angoisse l'assaillent; une brûlante douleur pénètre ses yeux; son cerveau est attaqué; il entre en délire, il devient aveugle. Comme, devenu aveugle, il ne cesse de conseiller de brûler le cheval de bois, Minerve envoie deux dragons terribles qui ne saisissent pourtant que les enfants de Laocoon. En vain ceux-ci tendent-ils les mains vers leur père ; le pauvre aveugle ne peut les secourir; ils sont déchirés et les serpents s'enfoncent dans la terre. Ils ne font rien à Laocoon lui-même, et cette circonstance n'est pas particulière à Quintus [1], mais elle a plutôt dû être généralement admise, comme le montre un passage de Lycophron où ces serpents [2] portent l'épithète de mangeurs d'enfants.

Or, si cette circonstance était généralement reçue chez les Grecs, il serait difficile que des artistes grecs eussent osé s'en écarter et que le hasard ait fait qu'ils s'en fussent écartés précisément de la même manière qu'un poëte romain, s'ils n'avaient pas connu ce poëte, si, peut-être même, ils n'avaient reçu l'ordre exprès de travailler d'après lui. Voilà, selon moi, le point sur lequel on devrait insister si l'on voulait défendre Marliani et Montfaucon. Virgile est le premier et le seul [3] qui fasse

1. *Paralip.*, liv. XII, v. 398-408 et v. 439-474.

2. Ou plutôt *ce serpent ;* car Lycophron paraît n'en avoir admis qu'un : « Et les deux îles du serpent mangeur d'enfants. »

3. Je n'oublie pas qu'on pourrait m'alléguer le tableau décrit par Eumolpe dans Pétrone. Il représentait la destruction

tuer par les serpents le père aussi bien que les enfants; les sculpteurs le font de même, bien que, comme Grecs, ils n'eussent pas dû le faire; donc il est probable qu'ils l'ont fait à l'imitation de Virgile.

de Troie et l'histoire de Laocoon tout à fait comme les raconte Virgile ; comme dans cette même galerie de Naples, où il se trouvait, il y avait d'autres vieux tableaux de Zeuxis, de Protogène, d'Apelles, on pourrait présumer que c'était également un vieux tableau grec. Mais qu'on me permette de ne pas considérer comme un historien un poëte romancier. Cette galerie, ce tableau, cet Eumolpe n'ont, selon toute apparence, jamais existé que dans l'imagination de Pétrone. La fiction ne saurait être prouvée plus évidemment que par l'imitation presque servile de la description de Virgile. Il vaut la peine d'en faire la comparaison. Ainsi Virgile dit (*Énéide,* liv. II, v. 199 à 224) :

« Bientôt, dans notre malheur, un prodige nouveau, un spectacle plus effrayant encore, s'offre à nos yeux et achève d'entraîner nos esprits aveuglés. Laocoon, que le sort avait fait grand prêtre de Neptune, immolait, avec solennité, un superbe taureau sur les autels du dieu. Voilà que tout à coup (j'en frémis encore), sortis de Ténédos, par une mer calme, deux énormes serpents s'allongent sur les eaux, et déroulant leurs orbes immenses, s'avancent de front vers le rivage. Leur poitrine écailleuse se dresse au milieu des flots, et, de leur crête sanglante, ils dominent les ondes ; le reste du corps se traîne en effleurant la mer et leur queue monstrueuse se recourbe en tortueux replis. On entend mugir sur leur passage la mer écumante. Déjà ils atteignent le bord. Les yeux ardents, rouges de sang et de feu, la gueule béante, ils font siffler leur triple dard. A cette vue, nous fuyons pâles d'effroi. Eux, d'un élan commun, vont droit au grand prêtre ; et d'abord, se jetant sur ses deux fils, ils embrassent d'une horrible étreinte, ils déchirent de cruelles morsures le corps de ces jeunes infortunés. Puis, ils saisissent le père lui-même qui venait, une hache à la main, au secours de ses enfants. Ils l'enlacent, ils l'enveloppent de

Je sens très-bien combien il y a loin de cette probabilité à une certitude historique. Mais comme je ne veux, non plus, en conclure rien d'historique, je crois qu'on peut du moins la considérer comme une hypothèse sur laquelle il est permis au critique

leurs anneaux immenses. Deux fois repliant autour de ses reins, deux fois roulant autour de son cou leurs cercles d'écailles, ils dépassent encore son front de leurs têtes altières. Lui, tout trempé de leur bave immonde, et dégouttant du noir venin qui souille ses bandelettes sacrées, roidit ses bras contre ces nœuds épouvantables et pousse vers le ciel des cris affreux. Tel mugit le taureau quand, blessé à l'autel, il fuit, secouant de son cou saignant la hache incertaine. »

Et ainsi s'exprime Eumolpe (dont on pourrait dire qu'il lui arrive ce qui arrive à tous les poëtes dans l'improvisation ; leur mémoire a toujours à leurs vers autant de part que leur imagination) :

« Voici un autre présage. A l'endroit où la mer se brise contre les bords élevés de Ténédos, les flots émus se gonflent par un temps calme, et l'onde rejaillit brisée en courtes vagues. Tel dans une nuit silencieuse on entend au loin le bruit des rames, quand les flottes sillonnent la mer, et que sa surface gémit sous le poids des navires. Nous regardons, et nous apercevons deux serpents dont les anneaux poussent les flots vers les rochers ; semblables à des vaisseaux, ils font écumer les vagues autour de leurs vastes poitrines. Leurs queues retentissent, leurs crêtes se dressant au-dessus des eaux brillent de feux étincelants qui, comme des éclairs, embrasent la plaine liquide. Leurs sifflements font trembler les ondes. Chacun est glacé d'effroi. Les jeunes fils de Laocoon, ce double gage voué au culte phrygien, l'assistaient à l'autel, couverts de leurs robes sacrées. Tout à coup les dragons aux yeux étincelants les enlacent dans leurs nœuds. Les enfants opposent à leurs gueules leurs faibles mains. Aucun d'eux ne se défend lui-même, mais chacun cherche à porter à son frère un généreux secours ; et même en expirant, les infortunés craignent encore l'un pour l'autre. Mais voici que leur père, leur trop faible défenseur

de baser ses réflexions. Qu'il soit établi ou non que les sculpteurs ont travaillé d'après Virgile, j'accepte cette supposition, seulement pour voir comment ils auraient accompli ce travail fait d'après lui. Je me suis déjà expliqué quant au cri. Peut-être une comparaison plus étendue me conduira-t-elle à des remarques non moins instructives.

vient accroître le nombre des cadavres. Déjà repus du sang de ses enfants les monstres s'élancent sur lui, et traînent son corps sur la terre. Le prêtre, devenu victime, gît inanimé, au milieu des autels. »

Les traits principaux sont exactement les mêmes dans les deux passages, et différentes choses sont exprimées avec les mêmes mots. Mais ce sont là des bagatelles qui sautent d'elles-mêmes aux yeux. Il est d'autres traces d'imitation qui, pour être plus délicates, n'en sont pas moins certaines. Si l'imitateur est un homme confiant en lui-même, il imite rarement sans vouloir embellir; et lorsque, d'après lui, il a réussi dans cet embellissement, il est assez fin pour faire comme le renard, qui efface avec sa queue les traces de pas qui trahiraient le chemin par lequel il est venu. Mais ce vain désir d'embellir et cette précaution pour paraître original le font découvrir, car son embellissement n'est qu'hyberbole et raffinement hors nature. Virgile dit : *leurs crêtes sanglantes;* Pétrone : *leurs crêtes dressées brillent de feux étincelants.* Virgile : *les yeux ardents, rouges de sang et de feu;* Pétrone : *embrasent, comme des éclairs, la plaine liquide;* Virgile : *on entend mugir la mer écumante;* Pétrone : *leurs sifflements font trembler les ondes.* Ainsi l'imitateur va toujours du grand au monstrueux, de l'étonnant à l'impossible. Les enfants enlacés par les serpents sont, pour Virgile, un accessoire qu'il indique par quelques grands traits où l'on ne voit que leur impuissance et leur douleur. Pétrone donne le fini à cet accessoire et il fait des enfants des âmes héroïques :

« Aucun d'eux ne se défend lui-même, mais chacun cherche

L'idée d'enfermer le père et ses deux enfants dans le même nœud des serpents meurtriers est, sans conteste, une très-heureuse inspiration qui témoigne d'une imagination pittoresque peu commune. A qui appartient-elle ? Au poëte ou aux artistes ? Montfaucon ne veut pas la reconnaître chez

à porter à son frère un généreux secours ; et, même en expirant, les infortunés craignent encore l'un pour l'autre. »

Qui s'attend à cette abnégation de la part d'êtres humains, de la part d'enfants ? Combien mieux il connaissait la nature, ce Grec (Quintus Calaber, liv. XII, v. 459-461), qui représente les mères elles-mêmes abandonnant leurs enfants lorsque paraissent les effroyables serpents, tant chacun ne songe qu'à sa propre conservation :

« Les femmes se lamentaient ; il y en avait même qui oubliaient leurs propres enfants en cherchant à échapper au funeste destin. »

L'imitateur cherche ordinairement à se déguiser par ce moyen : il éclaire différemment les objets, il fait ressortir les ombres de l'original et repousse les points lumineux. Virgile s'efforce de rendre bien sensible la grandeur des serpents, parce que de cette grandeur dépend la vraisemblance de ce qui va arriver ; le bruit qu'ils produisent n'est qu'une idée accessoire destinée à rendre plus vive l'idée de grandeur. Pétrone, au contraire, fait de cette idée accessoire la chose principale ; il décrit le bruit avec toute l'exubérance possible et oublie la description de la grandeur tellement que nous ne pouvons la concevoir que d'après le bruit. Il est difficile de croire qu'il fût tombé dans cette faute s'il avait peint d'après son imagination seule et sans avoir devant lui un modèle qu'il voulait copier, mais sans vouloir avouer qu'il l'avait copié. Ainsi tout tableau poétique outré dans les petits traits et défectueux dans les grands, peut être, en toute sûreté, regardé comme une imitation malheureuse, quel que soit d'ailleurs le nombre des petites beautés qu'il puisse avoir, et que l'on puisse ou non indiquer l'original.

le poëte [1]. Mais à mon avis, Montfaucon n'a pas lu le poëte assez attentivement :

« D'un élan commun ils vont au grand prêtre, et, d'abord se jetant sur ses deux fils, ils déchirent de cruelles morsures le corps de ces jeunes infortunés. Puis, ils saisissent le père lui-même qui venait, une hache à la main, au secours de ses enfants. Ils l'enlacent, ils l'enveloppent de leurs anneaux immenses.... »

Le poëte a dépeint les serpents d'une longueur prodigieuse. Ils ont enlacé les enfants et, lorsque le père vient à leur secours, ils le saisissent aussi (*corripiunt*). En raison de leur grandeur, ils ne pouvaient tout à coup se détordre autour des enfants; il dut donc y avoir un instant où ils avaient déjà entouré le père avec leurs têtes et la partie antérieure de leurs corps et où ils tenaient encore les enfants enlacés dans leurs replis postérieurs. Cet instant est indispensable dans le mouvement du tableau poétique, le poëte le fait suffisamment sentir, mais ce n'était pas le moment de le peindre dans tous ses détails. Un passage de Donatus [2]

1. *Suppl. aux Antiq. expl.*, t. II, p. 243. Il y a quelque petite différence entre ce que dit Virgile et ce que le marbre représente. Il semble, selon ce que dit le poëte, que les serpents quittèrent les deux enfants pour venir entortiller le père, au lieu que, dans ce marbre, ils lient en même temps les enfants et leur père.

2. Donatus ad v. 227, lib. II, *Æneid.* « Il n'est pas étonnant qu'ils aient pu se cacher sous le bouclier et sous les pieds de la déesse, eux que Virgile vient de dépeindre si longs et si forts qu'ils enlaçaient de plusieurs replis Laocoon et ses enfants, et qu'une partie de leur corps restait encore libre. » Il me semble que dans le membre de phrase *mirandum non est*,

semble prouver que les anciens commentateurs l'ont effectivement senti. Bien moins encore a-t-il dû échapper aux artistes dont les yeux clairvoyants aperçoivent si vite et si nettement ce qui peut leur être avantageux.

Dans les replis que le poëte fait former par les serpents autour de Laocoon, il évite avec beaucoup de soin d'enfermer les bras, afin de laisser aux mains toute leur action.

« Il raidit ses bras contre ces nœuds épouvantables. »

Ici, nécessairement, les artistes doivent le suivre. Rien ne donne plus d'expression et de vie que le mouvement des mains ; dans l'émotion particulièrement, le visage le plus parlant est, sans cela, insignifiant. Les bras resserrés contre le corps, par les anneaux des serpents, auraient répandu sur tout le groupe le froid et la mort. Aussi les voyons-nous complétement en action dans la figure principale aussi bien que dans les figures accessoires, et ils sont occupés surtout là où, pour le moment, la douleur est la plus violente.

Mais cette liberté des bras est tout ce que les artistes ont jugé convenable d'emprunter au poëte dans la manière d'enlacer les serpents. Virgile re-

le *non* doit disparaître, ou bien, à la fin, la conclusion manque. Car, puisque les serpents étaient si extraordinairement grands, il y a certainement à s'étonner qu'ils aient pu se cacher sous le bouclier de la déesse, si ce bouclier n'était lui-même très-grand et n'appartenait à une statue colossale. L'affirmation de ce fait devait former la conclusion qui manque, ou bien le *non* n'a pas de sens.

présente les serpents tordus deux fois autour du corps et deux fois autour du cou de Laocoon et élevant au-dessus de lui leurs têtes menaçantes.

« Deux fois repliant autour de ses reins, deux fois roulant autour de son cou leurs cercles d'écailles, ils dépassent encore son front de leurs têtes altières. »

Cet arrangement satisfait parfaitement notre imagination ; les parties les plus nobles sont pressées jusqu'à être écrasées et le poison arrive précisément au visage. Malgré cela, ce n'était pas un arrangement convenable pour des artistes qui voulaient montrer les effets du poison et de la douleur sur le corps; car pour que ces effets pussent être observés, il fallait que les parties principales fussent aussi libres que possible et qu'il n'y fût exercé aucune pression étrangère, capable de modifier ou d'affaiblir le jeu des nerfs souffrants et des muscles en travail. Les plis redoublés des serpents auraient couvert tout le corps, et cette contraction de la partie inférieure du corps, qui est si expressive, serait restée invisible. Ce qu'on aurait vu du corps au-dessus ou au-dessous des replis, ou entre eux, aurait été aperçu au milieu de dépressions et de tuméfactions produites, non par la douleur interne, mais par la pression extérieure. L'enroulement répété, autour du cou, aurait complétement détruit la disposition si agréable du groupe en forme de pyramide, et les têtes pointues des serpents sortant de ce bourrelet auraient produit un manque de proportion aussi brusque que la forme de l'ensemble eût été choquante. Il y a des dessinateurs

qui ont été assez inintelligents pour s'attacher néanmoins à l'idée du poëte. Une gravure de Franz Cleyn [1] entre autres peut permettre de reconnaître avec horreur ce qui en est résulté. Les anciens sculpteurs ont vu du premier coup d'œil qu'ici leur art exige un changement complet. Ils ont transporté les replis, du corps et du cou, aux pieds et aux cuisses. Là ces replis pouvaient, sans nuire à l'expression, couvrir et comprimer autant qu'il était nécessaire. Ils faisaient en même temps naître l'idée de l'impossibilité de fuir et d'une sorte d'immobilité très-favorable à la durée imposée par l'art à la situation donnée.

Je ne sais comment il s'est fait que les critiques n'aient aucunement parlé de cette différence si évidente entre l'œuvre d'art et la description du poëte relativement aux enroulements des serpents. Elle prouve la science des artistes tout autant que cette autre qu'ils ont tous aperçue, mais qu'ils cherchent à excuser bien plutôt qu'ils n'osent l'approuver, je veux parler de la différence du costume. Le Laocoon de Virgile est revêtu de ses ornements sacerdotaux, tandis que, dans le groupe, il est complétement nu ainsi que ses deux fils. On

1. Dans la superbe édition du Virgile anglais de Dryden (Londres, 1697, grand in-folio). Et pourtant cet artiste même n'a tordu les serpents qu'une seule fois autour du corps et pour ainsi dire pas autour du cou. Si un artiste si médiocre vaut la peine qu'on lui cherche une excuse, il n'y en a qu'une qu'on puisse admettre : c'est que des gravures faites pour un livre ne doivent être considérées que comme des éclaircissements et non comme des œuvres d'art subsistant par elles-mêmes.

dit qu'il y a des gens qui trouvent grandement absurde qu'un fils de roi, un prêtre faisant un sacrifice, soit représenté nu. Et, à ces gens-là, les connaisseurs en fait d'art répondent avec un grand sérieux : que c'est certainement une faute contre le costume, mais que les artistes y ont été forcés parce qu'ils ne peuvent donner à leurs personnages de vêtements convenables. La sculpture, disent-ils, ne peut imiter aucune étoffe ; des plis épais font un mauvais effet ; de deux inconvénients on a dû choisir le moindre et plutôt pécher contre la vérité que de s'exposer à mal rendre les vêtements [1]. Les

1. Ainsi en juge de Piles lui-même dans ses remarques sur Du Fresnoy, v. 210. « Remarquez, s'il vous plaît, que les draperies tendres et légères n'étant données qu'au sexe féminin, les anciens sculpteurs ont évité autant qu'ils ont pu d'habiller les figures d'hommes, parce qu'ils ont pensé, comme nous l'avons déjà dit, qu'en sculpture on ne pouvait imiter les étoffes et que les gros plis faisaient un mauvais effet. Il y a presque autant d'exemples de cette vérité, qu'il y a parmi les antiques de figures d'hommes nus. Je rapporterai seulement celui de Laocoon, lequel selon la vraisemblance devrait être vêtu. En effet, quelle apparence y a-t-il qu'un fils de roi, qu'un prêtre d'Apollon se trouvât tout nu dans la cérémonie actuelle d'un sacrifice? car les serpents passèrent de l'île de Ténédos au rivage de Troie, et surprirent Laocoon et ses fils dans le temps même qu'il sacrifiait à Neptune sur le bord de la mer, comme le marque Virgile dans le second livre de son *Enéide*. Cependant, les artistes qui sont les auteurs de ce bel ouvrage ont bien vu qu'ils ne pouvaient pas leur donner de vêtements convenables à leur qualité, sans faire comme un amas de pierres dont la masse ressemblerait à un rocher, au lieu des trois admirables figures qui ont été et qui sont toujours l'admiration des siècles. C'est pour cela que de deux inconvénients, ils ont jugé celui des draperies beaucoup plus fâcheux que celui d'aller contre la vérité même. »

artistes anciens auraient ri de l'objection, mais je ne sais ce qu'ils auraient dit de la réponse. L'art ne saurait être rabaissé davantage. Car, supposé que la sculpture pût imiter les vêtements aussi bien que la peinture, s'ensuivrait-il nécessairement que Laocoon dût être vêtu? Ne perdrions-nous rien à ce qu'il fût vêtu? Une étoffe, ouvrage de la main d'un esclave, a-t-elle autant de beauté qu'un corps organisé, œuvre de l'éternelle sagesse? L'imitation de l'un ou de l'autre demande-t-elle les mêmes facultés, prouve-t-elle le même mérite, rapporte-t-elle le même honneur? Nos yeux ne demandent-ils qu'à être trompés, et leur est-il indifférent d'être trompés par une chose ou par une autre?

Chez le poëte, un vêtement n'est pas un vêtement, il ne cache rien, notre imagination voit au travers. Pour elle, la souffrance du Laocoon de Virgile est aussi visible sur chaque partie du corps, soit qu'il ait ou n'ait pas de vêtements. Pour elle, le bandeau sacerdotal couvre son front mais ne le cache pas. Non-seulement ce bandeau ne détruit pas, mais encore il fortifie l'idée que nous nous faisons du malheur du patient :

« Trempé de leur bave immonde et dégouttant du noir venin qui souille les bandelettes sacrées. »

Sa dignité sacerdotale ne lui sert de rien; les insignes mêmes qui attirent sur lui les regards et le respect sont souillés et profanés par la bave venimeuse.

Mais l'artiste devait abandonner cette idée acces-

soire s'il ne voulait pas que l'objet principal en souffrît. Rien qu'en laissant ce bandeau à Laocoon il aurait grandement affaibli l'expression. Le front eût été caché en partie, et le front est le siége de l'expression. De même que, pour le cri, il a sacrifié l'expression à la beauté, de même ici, il a sacrifié le costume à l'expression. D'ailleurs, chez les anciens, le costume était une chose à laquelle on attachait très-peu d'importance. Ils sentaient que l'objet le plus élevé de leur art les conduisait à laisser complétement de côté les vêtements. Cet objet le plus élevé, c'est la beauté; c'est le besoin qui a inventé les vêtements, et qu'est-ce que l'art a à faire avec le besoin ? Je veux bien que les vêtements mêmes aient leur beauté, mais qu'est-elle comparée à la beauté de la forme humaine? Et celui qui peut atteindre au plus se contentera-t-il du moins? Je craindrais fort que le maître le plus accompli en fait de vêtements ne montrât par cela même son côté faible.

VI

Ma supposition, que les artistes ont copié le poëte, ne tend pas à les amoindrir. Cette copie met leur science d'autant plus en lumière. Ils ont suivi le poëte sans se laisser égarer par lui pour le moindre détail. Ils avaient un modèle, mais comme ils avaient à transporter ce modèle d'un art dans l'autre, ils ont trouvé assez d'occasions de réfléchir

par eux-memes. Les écarts qui, en raison de leurs réflexions propres, se sont produits entre leur œuvre et leur modèle, prouvent que, dans leur art, ils étaient tout aussi grands que le poëte dans le sien.

Je vais maintenant retourner la supposition et dire : le poëte doit avoir copié les artistes. Il y a des savants qui tiennent cette supposition pour vraie [1]. Je ne sache pas qu'ils aient eu pour cela des raisons historiques. Mais, trouvant l'œuvre d'art si infiniment belle, ils n'ont pu se persuader qu'elle fût d'une époque aussi récente. Elle devait être du temps où l'art était dans la plénitude de son éclat, puisqu'elle méritait d'en être.

Il a été démontré que, si excellent que soit le tableau de Virgile, il renferme pourtant certains traits dont les artistes n'ont pu se servir. Il faut donc admettre quelque restriction à cet axiome : qu'une bonne description poétique doit produire une bonne peinture et que le poëte n'a bien décrit qu'à condition que l'artiste peut le suivre trait pour trait. On est disposé à admettre cette restriction avant même de l'avoir vu confirmer par des exemples. Cette tendance naît de la considération de la vaste sphère de la poésie, du champ infini de

1. Maffei, Richardson, et, plus récemment encore, M. de Hagedorn (*Considérations sur la peinture*, p. 37. Richardson, *Traité de la peinture,* tome III, p. 513). De Fontaines ne mérite guère que je le cite à côté de ces hommes. Il prétend, il est vrai, comme eux, dans les notes de sa traduction de Virgile, que le poëte a eu le groupe devant les yeux ; mais il est tellement ignorant qu'il donne ce groupe pour une œuvre de Phidias.

notre imagination, de l'immatérialité de ses images, qui peuvent être placées l'une à côté de l'autre en un nombre et une variété infinis sans que l'une couvre l'autre ou la défigure, comme cela arriverait pour la chose elle-même ou pour les signes matériels de cette chose dans les étroites limites de l'espace ou du temps.

Mais si le plus petit ne peut contenir le plus grand, le plus grand peut contenir le plus petit. Je veux dire ceci : si tous les traits, employés par le poëte dans son tableau, ne peuvent faire un bon effet sur une surface plate , ou reproduits en marbre, ne se pourrait-il pas cependant que tous les traits dont se sert l'artiste pussent produire tout aussi bon effet dans l'ouvrage du poëte? Incontestablement, car ce que nous trouvons beau dans une œuvre d'art, ce ne sont pas nos yeux qui le trouvent beau, mais notre imagination, par l'intermédiaire de nos yeux. La même image peut ainsi être suscitée dans notre imagination par des signes arbitraires ou par des signes naturels ; donc le même plaisir peut naître dans l'un et l'autre cas, quoique peut-être pas avec la même vivacité.

Ceci posé, je dois reconnaître que, pour moi, la supposition que Virgile ait copié les artistes est bien plus incompréhensible que ne l'a été la supposition contraire. Si les artistes ont suivi le poëte, je puis me rendre compte et raison de toutes leurs divergences. Ils se sont écartés de lui parce que les traits précis du poëte auraient eu dans leurs œuvres des inconvénients qui ne paraissaient pas dans la sienne. Mais pourquoi le poëte se serait-il

écarté d'eux? Quand même il aurait fidèlement suivi le groupe dans toutes ses parties, ne nous aurait-il pas toujours laissé un excellent tableau [1]? Je comprends bien comment son imagination, travaillant par elle-même, a pu lui fournir tel ou tel trait; mais il m'est impossible d'apercevoir quels motifs son jugement a pu lui fournir pour qu'il ait cru devoir changer en tels ou tels autres les beaux traits qu'il avait sous les yeux.

Il me semble donc que si Virgile avait eu le

1. Je ne puis sur ce point m'en référer à rien de plus décisif que le poëme de Sadolet. Il est digne d'un poëte de l'antiquité, et comme il peut très-bien tenir lieu d'une gravure, je crois pouvoir l'insérer ici tout entier :

LA STATUE DE LAOCOON

POËME DE JACQUES SADOLET.

« Voilà que des profondeurs de la terre, des entrailles d'une ruine immense, où il est resté enseveli pendant tant de siècles, renaît enfin ce Laocoon qui jadis décorait ton palais, ô Titus, et faisait l'ornement de tes pénates. Ce chef-d'œuvre d'un art divin, le plus beau qu'ait admiré la docte antiquité, est maintenant arraché aux ténèbres, et habite les superbes murailles de la Rome moderne. Par où commencer ou finir? Parlerai-je du malheureux père, de sa double progéniture ou bien des dragons aux replis tortueux, à l'aspect effroyable? Rappellerai-je leurs longues croupes, leurs fureurs, leurs morsures, et les vraies douleurs du marbre expirant? A la vue de cette image muette, je recule saisi d'un frisson d'horreur mêlé à un profond sentiment de compassion. Les deux monstres aux yeux étincelants déroulent leurs spirales en un vaste cercle, s'avancent en formant leurs replis sinueux, et étreignent les trois corps dans leurs nombreux anneaux. L'œil peut à peine supporter le spectacle d'une fin si cruelle, d'une destinée si horrible. Tout à coup, l'un d'eux s'élance sur Laocoon qu'il enlace des pieds à la tête, puis lui plonge avec rage sa gueule

groupe pour modèle, il aurait pu difficilement se borner, pour ainsi dire, à indiquer l'enlacement des trois corps dans un seul nœud. Ses yeux en eussent été trop vivement affectés, il en aurait éprouvé un trop bon effet pour ne l'avoir pas fait dominer davantage dans sa description. J'ai dit que ce n'était pas le moment de dépeindre cet enlacement. Non, mais un seul mot de plus aurait jeté peut-être une lueur très-distincte dans l'ombre où le poëte devait le laisser. Ce que l'artiste a pu découvrir sans ce mot, le poëte, s'il l'avait vu chez l'artiste, n'eût pas laissé de l'exprimer par ce même mot.

dans les flancs. On voit le corps enchaîné dans ces nœuds, se retirer sur lui-même, les membres se tordre, le ventre se contracter pour se dérober à la dent du reptile. Vaincu par la violence de la douleur, par les cruels déchirements des morsures, Laocoon pousse un grand gémissement, et, s'efforçant d'arracher de la plaie cette gueule féroce, il saisit d'une main convulsive l'encolure du monstre; les muscles se tendent, et toutes les forces du corps se concentrent en vain dans un effort suprême. Il ne peut supporter cette fureur, et ses cris plaintifs s'affaiblissent sous l'excès des tourments. Cependant, le dragon aux luisantes écailles multiplie ses morsures en étreignant dans ses anneaux les jambes de sa victime. Sous la pression de ces spirales les membres inférieurs se contractent, les cuisses s'enflent, le cœur oppressé cesse de battre, et les veines livides sont gonflées d'un sang noir. Avec une rage non moins farouche, le reptile s'élance sur les malheureux enfants qu'il serre de ses nœuds en déchirant leurs membres. Déjà, après l'avoir saisi dans un anneau de sa croupe vigoureuse, il s'est repu des entrailles de l'un d'eux, pendant qu'il invoquait son père de ses accents suprêmes. Tandis que le second, qui n'est encore atteint d'aucune morsure, cherche à dégager son pied de la queue qui l'entoure, il est glacé d'effroi à la vue de son malheureux père, sur lequel il tient les regards fixés, en poussant de profonds gémissements, en versant un torrent de lar-

L'artiste avait les motifs les plus puissants pour ne pas laisser la douleur de Laocoon éclater en un cri. Mais si le poëte avait eu devant lui, dans l'œuvre de l'artiste, l'alliance si émouvante de la douleur et de la beauté, quelle raison aurait pu l'obliger si impérieusement à laisser si complétement à l'écart l'idée de fermeté virile et de patience magnanime qui ressort de cette alliance de la douleur avec la beauté, et à nous effrayer en même temps par le cri de son Laocoon? Richardson dit : le Laocoon de Virgile doit crier parce que le poëte ne veut pas tant exciter la pitié pour lui que l'effroi

mes, qu'une double crainte vient bientôt suspendre. O vous, illustres artistes, dont ce chef-d'œuvre a rendu le nom immortel, vous pouviez sans doute vous immortaliser par des actions plus nobles encore, et offrir des titres plus glorieux à l'admiration de la postérité; cependant, quand un sujet peut mener à la gloire, il est beau de s'y livrer avec ardeur, et, à force de soins, d'arriver à la perfection. Vous avez excellé à animer de traits vivants la pierre insensible, et faire respirer le marbre en lui communiquant la vie et le sentiment. Nous voyons les mouvements, la rage, la douleur; nous entendons presque les gémissements. Jadis l'illustre Rhodes vous donna le jour ; une longue suite de siècles ignora les louanges dues à votre génie. Rome les voit de nouveau célébrer au grand jour par vos nombreux admirateurs : le chef-d'œuvre de l'art antique vient enfin de recouvrer ses droits aux hommages de la postérité. Il est donc bien plus honorable de propager son nom par l'exercice de son génie ou par la culture de quelque talent, que de propager le faste, les richesses et un luxe futile. »

(Voy. Leodegarii a Quercu *Ferrago Poematum*, t. II, p. 63). Gruter a également inséré ce poëme, avec d'autres de Sadolet, dans son recueil bien connu (*Delic. Poet. Italorum*, *Part*. II, p. 582), mais cela d'une façon très-défectueuse. Au lieu de *bini* (v. 14), il lit *vivi;* au lieu de *errant* (v. 15), *oram*, et ainsi de suite.

et l'horreur chez les Troyens. Je veux bien l'accorder, quoique Richardson ne paraisse pas avoir réfléchi que le poëte ne fait pas par lui-même cette description, mais qu'il l'a fait faire par Énée, et il l'a fait faire devant Didon, chez qui Énée ne pouvait assez faire naître la pitié. Mais ce n'est pas le cri qui me surprend, c'est le manque de gradation pour y arriver; gradation à laquelle le poëte eût été tout naturellement amené par l'œuvre d'art si, comme nous l'avons supposé, il l'avait eue pour modèle. Richardson ajoute [1] : l'histoire de Laocoon n'a d'autre but que d'amener la pathétique description de la destruction finale; le poëte n'a donc pas osé la faire plus intéressante, de peur de détourner, sur le malheur d'un simple citoyen, notre attention que cette terrible dernière nuit exigeait tout entière. Mais c'est là examiner la chose à un point de vue pittoresque sous lequel elle ne peut pas être considérée. Le malheur de Laocoon et la destruction de la ville ne sont pas, chez le poëte, deux tableaux placés à côté l'un de l'autre; ils ne forment pas un tout que notre œil doive ou puisse voir en même temps, et c'est dans ce cas seulement qu'il serait à craindre que nos regards ne pussent tomber sur Laocoon plutôt que sur la ville en feu.

1. *De la peinture*, tome III, p. 516. « C'est l'horreur que les Troyens ont conçue contre Laocoon, qui était nécessaire à Virgile pour la conduite de son poëme, et cela le mène à cette description pathétique de la destruction de la patrie de son héros. Aussi Virgile n'avait garde de diviser l'attention sur la dernière nuit, pour une grande ville entière, par la peinture d'un petit malheur d'un particulier. »

Les descriptions des deux événements viennent l'une après l'autre et je ne vois pas quel désavantage il pourrait résulter pour la seconde, quelque grandement émus que nous eussions été de la première. Ce serait donc alors que la seconde n'est pas assez émouvante par elle-même.

Le poëte aurait eu moins de raisons encore pour modifier les replis des serpents. Dans l'œuvre d'art, ils enlacent les pieds et occupent les mains. Autant cette disposition est agréable à l'œil, autant est vive l'image qu'elle laisse dans l'imagination. Cette image est si claire et si distincte qu'elle est produite par les mots presque avec autant de force que par les signes naturels :

« ..... L'un d'eux s'élance sur Laocoon qu'il enlace des pieds à la tête, puis lui plonge avec rage sa gueule dans les flancs.... Cependant, le serpent aux luisantes écailles multiplie ses morsures en étreignant dans ses anneaux les jambes de sa victime. »

Tels sont les vers de Sadolet, qui sans doute eussent été faits par Virgile d'une manière encore plus pittoresque si un modèle visible avait échauffé son imagination, et qui certainement eussent été meilleurs que ce qu'il nous donne à la place :

« Deux fois repliant autour de ses reins, deux fois roulant autour de son cou leurs cercles d'écailles, ils dépassent encore son front de leurs têtes altières. »

Ces traits remplissent sans doute notre imagination, mais il ne faut pas qu'elle s'y arrête, il ne

faut pas qu'elle cherche à s'en faire quelque chose de distinct, il faut qu'elle se contente de voir tantôt les serpents, tantôt Laocoon; il ne faut pas qu'elle cherche à se représenter quel aspect ils formaient ensemble. Aussitôt qu'elle s'engage dans cette voie, l'image de Virgile commence à lui déplaire et elle la trouve antipittoresque.

Les changements que Virgile aurait faits au modèle qu'on lui prête, ne fussent-ils pas malheureux, resteraient toujours arbitraires. On copie pour être ressemblant; mais peut-on être ressemblant quand on modifie plus qu'il n'est nécessaire? Bien plus, si on a agi ainsi, n'est-il pas clair qu'on n'a pas eu le dessein d'être ressemblant, par conséquent, qu'on n'a pas copié?

Il n'a pas copié l'ensemble, pourrait-on objecter, mais seulement telle ou telle partie. Bien, mais encore quelles sont ces parties si semblables dans la description et dans l'œuvre d'art, que le poëte puisse paraître les avoir empruntées à l'artiste? Le père, les enfants, les serpents, tout cela était fourni par l'histoire aussi bien au poëte qu'à l'artiste. En dehors de la donnée historique, ils ne se sont trouvés d'accord que sur ce point, qu'ils enferment le père et les enfants dans un même enlacement des serpents. Mais cette idée a pris sa source dans la modification des circonstances qui fait subir au père le même sort qu'à ses enfants. Or, comme nous l'avons indiqué plus haut, c'est Virgile qui paraît avoir fait cette modification, car la tradition grecque dit quelque chose de tout différent. Conséquemment, si, à l'égard de cet enlacement commun, il

doit y avoir imitation d'un côté ou de l'autre, il est plus vraisemblable de la supposer du côté de l'artiste que du côté du poëte. Dans tout le reste, ils s'écartent l'un de l'autre. Il y a aussi à faire cette distinction que, si les différences proviennent de l'artiste, on peut encore admettre l'hypothèse qu'il a copié le poëte tout en étant contraint de s'écarter de lui en raison du but et des limites de son art; tandis que si, au contraire, c'est le poëte qui a dû copier l'artiste, toutes les différences indiquées prouvent contre l'imitation présumée, et ceux qui, malgré cela, prétendent qu'elle existe, ne peuvent entendre par là autre chose, sinon que l'œuvre d'art est plus ancienne que la description poétique.

VII

Quand on dit que l'artiste imite le poëte ou que le poëte imite l'artiste, cela peut signifier deux choses. Ou bien l'un fait de l'œuvre de l'autre l'objet réel de son imitation, ou bien ils ont tous deux les mêmes objets d'imitation et l'un emprunte à l'autre sa manière et ses procédés.

Quand Virgile décrit le bouclier d'Énée, il imite, dans la première acception du mot, l'artiste qui a fait ce bouclier. L'œuvre d'art, et non ce qu'elle représente, est l'objet de son imitation, et bien qu'il décrive en même temps ce qu'on y voit représenté, il ne le décrit que comme partie du bouclier et non comme objet en lui-même. Si, au

contraire, Virgile eût imité le groupe de Laocoon, c'eût été une imitation du second genre. Car il n'aurait pas imité ce groupe, mais ce que représentait ce groupe, et il y aurait seulement emprunté les traits de son imitation.

Dans le premier genre d'imitation, le poëte est original, dans l'autre il est copiste. Le premier est une branche de l'imitation générale, qui constitue l'essence de son art, et le poëte agit comme créateur, que son sujet soit un produit d'un autre art ou celui de la nature. Le second, au contraire, le fait descendre au-dessous de son rang; au lieu d'imiter la chose elle-même, il en imite l'imitation, et nous donne, au lieu de traits spontanés de son propre génie, de froides réminiscences du génie d'autrui.

Comme il se trouve souvent que le poëte et l'artiste considèrent à un même point de vue les sujets qui leur sont communs, il ne peut donc manquer d'arriver que leurs œuvres concordent en beaucoup de points, sans qu'il y ait eu entre eux la moindre imitation ou la moindre rivalité. Ces concordances entre des artistes et des poëtes contemporains qui ont pris pour sujet des choses qui n'existent plus, peuvent conduire à des commentaires réciproques; mais au moyen de ces mêmes commentaires, chercher à transformer le hasard en dessein prémédité, et surtout, à propos de chaque détail, prétendre que le poëte a eu en vue cette statue-ci ou ce tableau-là, c'est lui rendre un service très-équivoque. Et non-seulement à lui, mais encore au lecteur auquel on rend les plus

beaux passages très-clairs, s'il plaît à Dieu, mais en même temps froids au suprême degré.

C'est là le but et le défaut d'un célèbre ouvrage anglais. Spence a montré dans son *Polymetis*[1] une grande érudition classique et une connaissance très-solide des œuvres de l'art antique qui sont parvenues jusqu'à nous. Son but était d'expliquer au moyen de ces œuvres d'art les poëtes romains, et, en retour, de trouver dans ces poëtes des éclaircissements pour de vieilles œuvres d'art non encore expliquées. Il y a souvent réussi avec beaucoup de bonheur, mais malgré cela je prétends que son livre doit être insupportable à tout lecteur de goût.

Quand Valérius Flaccus décrit l'éclair que lancent les boucliers romains :

« Ce n'est pas toi le premier, ô soldat romain, qui portas gravées sur ton bouclier les ailes brillantes du Dieu du tonnerre ; »

il est tout simple que cette description me devienne beaucoup plus intelligible quand je vois sur un vieux monument funéraire la représentation d'un tel bouclier[2]. Il se peut que les fabricants d'armures représentassent ordinairement, sur les cas-

1. La première édition est de 1747 ; la seconde de 1755 ; elle porte ce titre : *Polymetis, ou Recherches sur les concordances entre les ouvrages des poëtes romains et les œuvres qui nous restent des artistes anciens; essai pour les expliquer les uns par les autres.* En dix volumes, par le Révérend M. Spence. — Un extrait que N. Tindal a fait de cet ouvrage a aussi été imprimé plusieurs fois.

2. Val. Flaccus, livre VI, v. 55, 56. *Polymetis*, Dial. VI, p. 50.

ques et sur les boucliers, Mars voltigeant au-dessus de Rhéa, tel qu'Addison a cru le voir sur une médaille [1], et qu'ainsi Juvénal ait en vue un tel casque

1. Je dis : il se peut. Mais je parierais bien dix contre un que cela n'est pas. Juvénal parle des premiers temps de la République, lorsqu'on ne connaissait encore aucun luxe, aucune magnificence, et où le soldat n'employait l'or et l'argent travaillés que sur le harnais de son cheval ou sur ses armes. (*Sat.* XI, v. 100-107.)

« Alors nos rudes soldats ignoraient le prix des chefs-d'œuvre de l'art grec. Après avoir renversé les cités, trouvaient-ils dans leur part de butin des coupes ciselées par des artistes fameux, ils les brisaient pour en faire des caparaçons, orgueil de leurs chevaux, ou bien en faisaient quelque emblème à placer sur leurs casques : c'était ou les deux jumeaux dans l'antre, avec la louve s'apprivoisant pour servir les destinées de Rome, ou Mars, figuré nu, le bouclier au bras, la lance au poing, et du haut du cimier se penchant vers l'ennemi, qui allait tomber sous l'épée du soldat romain. »

Le soldat brisait les coupes précieuses, les chefs-d'œuvre des grands artistes pour en faire faire une louve, une image des petits Romulus et Rémus dont il pût orner son casque. Tout est clair jusqu'aux deux derniers vers dans lesquels le poëte continue à décrire encore une image gravée sur le casque du vieux soldat. Ce qu'on voit bien, c'est que cette image doit être celle du dieu Mars, mais que doit signifier l'épithète *pendentis* qu'il lui donne? Rigault a trouvé une vieille glose qui l'explique par : *quasi ad ictum se inclinantis.* Lubinus pense que l'image était sur le bouclier et que, comme le bouclier pendait au bras, le poëte a pu donner à l'image l'épithète de *pendante.* Mais ceci est contraire à la construction, car le sujet de *ostenderet* n'est pas *miles* mais *cassis.* Britannicus prétend que tout ce qui est élevé en l'air peut être dit *pendant* et qu'il en est par conséquent ainsi de cette image qui était au-dessus du casque ou sur le casque. Quelques-uns veulent au lieu de cela lire *perdentis* afin de faire une opposition avec le *perituro* qui suit, mais ils sont seuls à oser trouver cela beau. Que dit maintenant Addison à propos

ou un tel bouclier, lorsqu'il fait allusion à cette posture de Mars par un mot qui, jusqu'à Addison, est resté une énigme pour tous les commentateurs.

de cette incertitude? Les commentateurs, dit-il, se trompent tous et le véritable sens est certainement celui-ci. (Voy. la traduction allemande de ses *Voyages*, page 249.)

« Les soldats romains, se faisant une haute idée du fondateur et de l'esprit guerrier de leur république, avaient coutume de porter sur leurs casques l'histoire de Romulus, comme quoi il était né d'un dieu et avait été nourri par une louve. L'image du dieu était représentée au moment où il descendait sur la prêtresse Ilia, ou comme d'autres la nomment, Rhéa Sylvia, et dans ce mouvement il paraissait flotter dans l'air au-dessus de la jeune fille, ce qui est très-exactement et très-poétiquement exprimé par le mot *pendentis*. Outre le vieux bas-relief reproduit dans Bellori, lequel m'a conduit d'abord à cette explication, j'ai trouvé depuis la même image sur une médaille qui a été frappée du temps d'Antonin le Pieux. » Puisque Spence trouve cette découverte d'Addison si extraordinairement heureuse qu'il la cite comme un modèle en son genre et comme l'exemple le plus fort de l'utilité qu'on peut retirer des œuvres des artistes anciens pour expliquer les poëtes classiques latins, je ne saurais résister au désir de l'examiner avec un peu plus de soin. (*Polymetis*, Dial. VII, p. 77.) — D'abord je ferai remarquer que le bas-relief et la médaille eussent difficilement suffi à rappeler à Addison le passage de Juvénal, si, en même temps, il ne s'était souvenu que chez un vieux scholiaste qui, à l'avant-dernière ligne, lit *venientis* au lieu de *fulgentis*, il avait trouvé cette glose : *Martis ad Iliam venientis ut concumberet.* En effet, laissons cette manière de lire du scholiaste et admettons celle qu'admet Addison lui-même, trouverons-nous la moindre trace indiquant que Rhéa Sylvia fût présente à la pensée du poëte? Qu'on dise si ce ne serait pas de sa part une véritable interversion de parler de la louve et des enfants et, après seulement, de l'aventure à laquelle ils doivent l'existence? Rhéa n'est pas encore mère, et les enfants sont déjà sous la roche. Qu'on dise si l'heure du berger eût été un emblème convenable sur

Il me semble même que ce passage d'Ovide, où Céphale épuisé invoque le souffle rafraîchissant de l'air :

« Viens... Aura... »

le casque d'un soldat romain ! Le soldat était fier de l'origine divine de son auteur ; c'est ce que montraient suffisamment la louve et les enfants, fallait-il encore qu'il montrât Mars à un moment où il n'était rien moins que le formidable Mars ? Que l'on trouve plus ou moins de marbres ou de médailles sur lesquels il soit représenté surprenant Rhéa, sera-ce pour cela une image convenable pour une pièce d'armure ? Et quels sont donc les marbres et les médailles sur lesquels Addison l'a trouvé, et où il a vu Mars dans cette attitude voltigeante ? L'ancien bas-relief sur lequel il se fonde devrait être dans Bellori. Mais, on feuilletterait en vain les *Admiranda*, son recueil des plus beaux bas-reliefs. Je ne l'ai pas trouvé, et Spence n'a pas dû le trouver non plus, ni là ni ailleurs, puisqu'il le passe complétement sous silence. Tout se réduit donc à la médaille. Eh bien, qu'on l'examine dans Addison lui-même. Je vois une Rhéa couchée, et comme l'espace ne permettait pas au graveur de placer l'image de Mars sur le même plan qu'elle, le dieu se trouve un peu plus haut. Voilà tout ; à part cela, il n'a absolument rien de flottant. Il est vrai que, dans la figure qu'en donne Spence, la position flottante est très-fortement exprimée. L'image tombe très-fort en avant par la partie supérieure, et l'on voit clairement que ce n'est pas un corps qui se soutienne ; et que si ce ne doit pas être un corps qui tombe, ce doit nécessairement être un corps qui flotte. Spence dit qu'il possède la médaille même. Il serait pénible, bien que pour une bagatelle, de mettre en doute la bonne foi d'un homme. Mais un préjugé enraciné peut quelquefois avoir de l'influence sur nos yeux, et, pour le bien de ses lecteurs, il a pu se croire permis de faire exagérer par son artiste l'expression qu'il croyait voir, afin qu'il nous restât sur ce sujet aussi peu de doute qu'à lui-même. Ce qu'il y a de certain, c'est que Spence et Addison ont en vue la même médaille et qu'elle a été, par conséquent, très-défigurée par celui-ci ou très-embellie par celui-là. J'ai encore à faire une autre observation contre cette prétendue position flottante de Mars. Celle-ci : un corps

et ou sa Procris prend ce nom de Aura pour celui d'une rivale, il me semble, dis-je, que ce passage

flottant sans une raison apparente qui empêche l'action de sa pesanteur est une absurdité dont on ne trouve aucun exemple chez les artistes anciens. La peinture moderne elle-même ne se permet jamais rien de semblable; mais quand un corps doit rester suspendu en l'air, il faut, ou qu'il soit soutenu par des ailes ou qu'il paraisse reposer sur quelque chose, ne serait-ce même qu'un nuage. Quand Homère montre Thétis s'élevant à pied du rivage jusqu'à l'Olympe : « ses pieds la portaient à l'Olympe » (*Iliade*, XVIII, 148), le comte Caylus comprend trop bien les nécessités de l'art pour conseiller à l'artiste de faire traverser l'air aussi facilement par la déesse. Elle s'avancera sur un nuage (*Tableaux tirés de l'Iliade*, p. 91), de même qu'une autre fois il la place sur un char (p. 131), bien que le poëte dise le contraire. Comment, en effet, peut-il en être autrement ? Bien que le poëte aussi fasse naître dans notre esprit l'idée de la déesse sous une forme humaine, il en a pourtant éloigné toutes les idées de matière grossière et pesante et il a animé ce corps semblable au nôtre, d'une force qui le fait échapper aux lois qui régissent chez nous le mouvement. Mais par quel moyen la peinture pourrait-elle différencier la forme corporelle d'une déesse de la forme corporelle d'un homme, assez parfaitement pour que notre œil ne fût pas blessé de voir observer chez l'une des lois de mouvement, de pesanteur, d'équilibre toutes différentes de celles de l'autre? Par quel moyen autre que par des signes de convention ? En réalité, des ailes, un nuage ne sont que des signes de cette nature. Mais nous en dirons davantage sur ce sujet dans un autre lieu. Il me suffit ici de prier les défenseurs de l'opinion d'Addison de me montrer sur d'anciens monuments funèbres une autre image semblable, ainsi suspendue seule et librement dans l'air. Ce Mars devait-il être le seul de son espèce? Et pourquoi? La tradition aurait-elle transmis une particularité qui rende cette position nécessaire en cette circonstance? Chez Ovide (*Fastes*, liv. I), on n'en peut découvrir la moindre trace. Bien plus, il est possible de faire voir qu'une semblable particularité n'a jamais existé. Car il y a d'autres

devient plus naturel quand je vois, d'après les œuvres d'art des anciens, qu'ils personnifiaient en effet le souffle de l'air, et qu'ils honoraient, sous le

œuvres d'art qui représentent la même histoire et où Mars évidemment ne vole pas, mais marche. Qu'on examine le bas-relief qui est dans Montfaucon (*Suppl.*, t. I, p. 183), et qui se trouve, si je ne me trompe, à Rome, dans le palais Mellini. Rhéa endormie est couchée sous un arbre et Mars s'approche d'elle d'un pas léger et avec ce mouvement de la main droite en arrière par lequel nous ordonnons à ceux qui sont derrière nous, soit de rester en arrière, soit de suivre doucement. C'est exactement la même position dans laquelle on le voit sur la médaille, à cela près qu'il porte sa lance ici dans la main droite et là dans la main gauche. On trouve des médailles anciennes copiant des statues et des bas-reliefs fameux et sur lesquelles le graveur, ne comprenant peut-être pas cette main droite tournée en arrière, a cru en conséquence faire mieux en lui faisant tenir la lance ; cela se voit trop souvent pour qu'il n'ait pas pu en être de même ici. — Si nous tenons compte de tout cela, quelle dose de probabilité reste-t-il à Addison ? Guère plus que ce que comporte la simple possibilité. Mais d'où tirerons-nous une meilleure explication si celle-là ne vaut rien ? Peut-être s'en trouve-t-il déjà une meilleure parmi celles qu'Addison a rejetées. S'il ne s'y en trouve pas, qu'y faire ? Le passage du poëte est altéré ; qu'il reste altéré ! Et il resterait ainsi quand même on s'évertuerait à imaginer vingt autres conjectures. Entre autres, on pourrait faire celle-ci, par exemple : c'est que *pendentis* doit être pris au sens figuré, celui de : incertain, hésitant, indécis. *Mars pendens* équivaudrait alors à *Mars incertus* ou *Mars communis*. « Les dieux communs, dit Servius (ad v. 118, lib. XII, *Æneid.*), sont Mars, Bellone, la Victoire, parce qu'à la guerre ils peuvent favoriser l'une ou l'autre partie. »

Pendentisque dei (effigiem) perituro ostenderet hosti,

signifierait que le vieux soldat romain était habitué à présenter l'image du dieu commun aux yeux de l'ennemi pourtant abattu. Trait plein de finesse, qui fait des victoires des anciens Ro-

nom de *Auræ*, une sorte de sylphes féminins [1]. Je conviens que quand Juvénal compare un vaurien notoire à une colonne d'Hermès, on trouve difficilement le sens de cette comparaison, si on n'a pas vu une telle colonne, si on ne sait que ce n'est qu'un méchant poteau portant la tête et tout au plus le tronc du dieu, et que, sans pieds et sans mains, elle éveille, pour celui qui la regarde, l'idée de l'inaction [2].

mains l'œuvre de leur propre bravoure plutôt que le résultat de la faveur du dieu dont ils tirent leur origine. Quoi qu'il en soit, *non liquet*.

1. Avant de connaître, dit Spence (*Polymetis*, Dial. XIII, p. 208), ces *Auræ*, nymphes de l'air, je ne pouvais rien concevoir à l'histoire de Céphale et Procris dans Ovide. Il m'était impossible de comprendre comment Céphale, par cette exclamation, *Aura venias*, si tendrement et si langoureusement qu'elle fût prononcée, pouvait faire naître chez quelqu'un le soupçon qu'il fût infidèle à sa Procris. Comme j'étais habitué à n'entendre par le mot *Aura* autre chose que l'air en général ou, en particulier, un vent doux, la jalousie de Procris me semblait moins fondée encore que ne l'est d'ordinaire la jalousie la plus extravagante. Mais lorsque j'eus découvert que *Aura* peut désigner une belle jeune fille aussi bien que l'air, alors la chose prit une tout autre figure et l'histoire me parut prendre une tournure très-raisonnable. » Je ne rétracterai pas, dans la note, l'approbation que je donne dans le texte à cette découverte dont Spence est si fier. Je ne puis pourtant laisser passer inaperçu que le passage du poëte serait sans cela très-naturel et très-intelligible. Il suffit de savoir que, chez les anciens, *Aura* était un nom de femme très-commun. C'est ainsi par exemple que s'appelle, dans Nonnus (*Dionys.*, lib. XLVIII), la nymphe, suivante de Diane, qui, s'étant vantée d'une beauté plus virile que celle de la déesse elle-même, pour châtiment de sa présomption fut livrée pendant son sommeil aux embrassements de Bacchus.

2. Juvénal, *Sat.*, VIII, v. 52-55. « Toi, tu es le descen-

Des commentaires de cette espèce ne sont pas à mépriser, quand même ils ne seraient ni toujours nécessaires ni toujours suffisants. Le poëte avait l'œuvre d'art sous les yeux en tant que chose existante par elle-même et non en tant qu'imitation. Ou bien, artiste et poëte avaient adopté une seule et même donnée, ce qui a dû amener dans leurs œuvres une concordance d'où l'on conclut à la communauté de cette donnée.

Mais quand Tibulle dépeint Apollon tel qu'il lui a apparu en songe : « Le plus beau des adoles-

dant de Cécrops, voilà tout. Tu me fais l'effet d'un Hermès dans sa gaîne. Ton seul avantage, c'est qu'un Hermès est de marbre ; toi, tu es une statue qui vit. »

Si Spence avait compris dans son plan les écrivains grecs, il aurait pu trouver, peut-être aussi l'aurait-il négligée, une ancienne fable d'Ésope qui, de cette disposition particulière des statues d'Hermès, reçoit une lumière bien plus belle et plus nécessaire à son intelligence que celle qu'en peut recevoir ce passage de Juvénal. « Mercure, raconte Ésope, voulut éprouver en quelle considération il était tenu chez les hommes. Il déguisa sa divinité et se rendit chez un statuaire. Là il vit la statue de Jupiter et demanda à l'artiste quel prix il en voulait? Une drachme, répondit-on. Mercure sourit : Et cette Junon? demanda-t-il alors. A peu près autant. Alors il aperçut sa propre image et pensa en lui-même : Je suis le messager des dieux; de moi vient le gain en toutes choses; les hommes doivent nécessairement m'estimer bien plus haut. Eh bien, ce dieu que voici? (*Il indiquait sa statue*) quelle pourrait bien en être la valeur? Celui-ci? répondit l'artiste; oh, si vous m'achetez ces deux-là, vous aurez celui-ci par-dessus le marché. » Mercure fut déconfit. Mais le statuaire ne le connaissait pas et ne pouvait donc avoir l'intention de froisser son amour-propre; il fallait que, dans la nature même des statues, se trouvât un motif qui lui fît faire assez peu de cas de la dernière pour la donner par-dessus le marché. Le mérite moin-

cents, ayant le front ceint du chaste laurier ; les parfums de Syrie émanent de sa chevelure d'or qui flotte autour de son long cou ; le blanc éclatant et le rouge pourpre se mêlent sur tout son corps comme sur les tendres joues de la fiancée que l'on conduit à son bien-aimé, — » pourquoi ces traits seraient-ils empruntés à de vieux tableaux célèbres ? Que le tableau d'Échion, représentant *une fiancée belle de pudeur*, ait existé à Rome, qu'il y ait été copié mille et mille fois, la pudeur des

dre du dieu qu'elle représentait n'y pouvait être pour rien, car l'artiste estime ses ouvrages d'après le talent, le soin, le travail qu'ils demandent, et non d'après le rang et le mérite de l'être qu'ils représentent. Puisque la statue de Mercure coûtait moins, il fallait qu'elle exigeât moins de talent, de soin, de travail qu'une statue de Jupiter et de Junon. Et c'est ce qui avait en effet lieu ici. Les statues de Jupiter et de Junon montraient la personne entière de ces dieux ; la statue de Mercure, au contraire, était un mauvais poteau quadrangulaire qui ne portait que le buste du dieu. Quoi d'étonnant alors qu'elle pût passer par-dessus le marché ? Mercure ne s'apercevait pas de cette circonstance parce qu'il n'avait devant les yeux que son prétendu mérite supérieur, et son humiliation était conséquemment aussi naturelle que méritée. On chercherait vainement la moindre trace de cette explication chez les commentateurs, les traducteurs et les imitateurs des fables d'Ésope ; mais si cela en valait la peine, je pourrais faire une longue liste de ceux d'entre eux qui ont compris cette fable tout uniment, c'est-à-dire qui ne l'ont pas comprise du tout. Ils n'ont pas senti, ou ils ont encore exagéré l'absurdité qu'elle renferme si l'on prend les statues pour des œuvres d'une exécution égale. La seule chose qui pourrait étonner dans cette fable serait peut-être le prix que l'artiste assigne à son Jupiter. Pour une drachme, aucun potier ne pourrait faire même une poupée. Il faut donc qu'ici une drachme soit mis d'une manière générale pour très-peu de chose. (*Fab. d'Ésope*, 90, édit. Haupt, p. 70.)

fiancées avait-elle pour cela disparu du monde? Depuis que le peintre l'avait vue, un poëte ne pouvait-il plus la voir autre part que dans l'œuvre du peintre [1] ? Quand un autre poëte [2] dit que Vulcain était las, et qu'il qualifie de rouge et de brûlant son visage échauffé par la fournaise, a-t-il eu besoin de l'œuvre d'un peintre pour apprendre que le travail fatigue et que la chaleur rend rouge? Quand Lucrèce [3] décrit le changement des saisons et qu'il les fait passer l'une après l'autre devant nous, dans leur ordre naturel, avec toute la suite de leurs effets dans l'air et sur la terre, Lucrèce était-il un éphémère, n'avait-il pas vécu une année entière et n'avait-il pas passé par tous ces change-

1. Tibulle, *Élég. 4,* lib. III. *Polymet.*, dial. VIII, p. 84.
2. Stace, liv. I, *Sylv.* v. 8. *Polym.*, dial. VIII, p. 81.
3. Lucrèce, *De R. N.*, lib. V, v. 736-747.

« Vient le Printemps, et Vénus, précédée de son messager, le Zéphir ailé. Sous leurs pas, Flore, l'antique déesse, jonche au loin la route de fleurs aux mille couleurs, d'où s'exhalent les plus doux parfums. Vient ensuite l'aride Chaleur, accompagnée de la poudreuse Cérès, et du souffle des vents étésiens. Puis paraît l'Automne, et avec lui le joyeux Bacchus. Après eux viennent les Tempêtes et les Orages; le bruyant Vulturne, et l'Auster armé de foudre. Enfin arrive le Solstice, ramenant avec lui les neiges, le froid engourdissant, et suivi de l'Hiver qui claque des dents. »

Spence admet ce passage comme un des plus beaux de tout le poëme de Lucrèce. Tout au moins est-ce un de ceux sur lesquels se fonde la gloire poétique de Lucrèce. Mais vraiment c'est lui diminuer cette gloire et vouloir l'en dépouiller entièrement que de dire : toute cette description paraît avoir été faite d'après une procession antique des saisons divinisées et se suivant dans leur ordre. Et pourquoi cela ? « Parce que, dit l'auteu anglais, autrefois chez les Romains, de semblables

ments, pour qu'il faille qu'il ait dépeint les saisons d'après une procession où l'on promenait leurs statues? Avait-il eu besoin d'apprendre de ces statues le vieil artifice poétique qui consiste à transformer ces sortes d'abstractions en des êtres réels? Le *pontem indignatus Araxes* de Virgile, cette excellente image poétique d'un fleuve qui déborde sur ses rives en rompant le pont qu'on y a construit, ne perd-elle pas toute sa beauté si ce n'est qu'une allusion du poëte à une œuvre d'art où le dieu du fleuve est en effet représenté comme brisant un pont [1]? Qu'avons-nous affaire de pareils commentaires qui délogent le poëte des plus beaux endroits pour faire briller un artiste à ses dépens?

Je vois avec peine que cette supposition bizarre,

processions avec leurs dieux étaient tout aussi habituelles que le sont aujourd'hui, dans certains pays, les processions que l'on fait en l'honneur des saints, et parce que, d'autre part, toutes les expressions employées ici par le poëte conviennent parfaitement à une procession (*come in very aptly, if applied to a procession*). » Excellentes raisons! Et combien n'y aurait-il pas à dire contre la dernière! D'abord, les épithètes que le poëte donne aux abstractions personnifiées (*Calor aridus*, *Ceres pulverulenta*, *Volturnus altitonans*, *fulmine pollens Auster*, *Algus dentibus crepitans*), montrent qu'elles tiennent l'être de lui, et non de l'artiste qui les eût caractérisées tout autrement. Spence semble avoir conçu cette idée d'une procession d'après Abraham Preigern qui, dans ses remarques sur ce passage du poëte, dit : *Ordo est quasi pompæ cujusdam; Ver et Venus, Zephyrus et Flora, etc.* Mais Spence aurait dû s'en tenir là. Le poëte représente les saisons comme en procession, c'est bien. Mais il a appris d'une procession à nous les représenter ainsi, c'est complétement absurde.

1. *Enéide*, liv. VIII, v. 725; *Polymetis*, dialogue XIV, p. 230.

que les poëtes anciens n'ont pas obéi à leur propre imagination, mais ont suivi une inspiration étrangère, ait fait du *Polymètis*, au lieu d'un livre utile, comme il aurait pu l'être, un ouvrage aussi mauvais, et bien plus préjudiciable aux auteurs classiques que ne peuvent jamais l'être les fades interprétations des plus insipides étymologistes. Je vois avec plus de peine encore que Spence ait été précédé dans cette voie par Addison qui, poussé par le louable désir de faire de la connaissance des œuvres d'art un moyen d'interprétation, a si peu su distinguer dans quel cas l'imitation de l'artiste est convenable pour le poëte et dans quel cas elle l'amoindrit [1].

VIII

Spence se fait la plus singulière idée de la ressemblance qu'ont ensemble la poésie et la peinture. Il croit que, chez les anciens, ces deux arts ont été si étroitement liés qu'ils ont toujours marché en se donnant la main, et que le poëte n'a jamais perdu de vue le peintre, comme le peintre n'a jamais perdu de vue le poëte. Que, de ces deux arts, la poésie soit le plus étendu, qu'elle dispose de beautés auxquelles la peinture ne saurait atteindre, qu'elle puisse souvent avoir des motifs pour pré-

1. Dans divers endroits de ses *Voyages* et de son *Entretien sur les médailles antiques*.

férer à des beautés pittoresques celles qui ne le sont pas, voilà à quoi il paraît n'avoir nullement réfléchi. Par suite , la moindre différence qu'il remarque entre les poëtes et les artistes anciens, le jette dans un embarras qui le conduit aux expédients les plus étranges du monde.

La plupart du temps, les poëtes anciens donnent des cornes à Bacchus. Il est donc étonnant, dit Spence, que l'on voie si rarement des cornes à ses statues [1]. Il en trouve un motif, il en trouve un autre : c'est l'ignorance des antiquaires, c'est la petitesse des cornes elles-mêmes, qui ont pu se cacher sous les raisins et les feuilles de lierre dont est constamment ornée la tête du Dieu. Il tourne autour du véritable motif sans le soupçonner. Les cornes de Bacchus n'étaient pas des cornes naturelles comme celles des Faunes et des Satyres. C'était une parure qu'il pouvait mettre et ôter :

« .....Quand tu parais sans cornes, tu as le visage d'une jeune fille... »

dit Ovide [2] dans l'invocation pour la fête de Bacchus. Il pouvait donc se montrer sans cornes, et il se montrait sans cornes quand il voulait apparaître dans sa beauté virginale. C'est sous cet aspect que les artistes voulaient le représenter; ils devaient donc éviter toute addition qui eût pu produire un mauvais effet. C'eût été une addition de ce genre que celle de cornes fixées au diadème, comme on

1. *Polymétis*, dial. IX, p. 129.
2. *Métamorph.*, liv. IV, v. 19, 20.

peut le voir sur une tête du cabinet royal de Berlin [1]. C'en était une aussi que le diadème lui-même, cachant la beauté du front : c'est pourquoi il se rencontre aussi rarement que les cornes sur les statues de Bacchus, bien que les poëtes en aient souvent orné ce dieu qui en était l'inventeur. Les cornes et le diadème fournissaient au poëte des allusions aux actes et au caractère du dieu; ils eussent, au contraire, empêché l'artiste de montrer des beautés plus grandes ; et si Bacchus, comme je le crois, avait reçu le surnom de Biformis, *qui a deux formes*, précisément parce qu'il pouvait se montrer beau aussi bien qu'effrayant, il était bien naturel que les artistes choisissent de préférence, dans ces deux aspects, celui qui répondait le mieux au but de leur art.

Souvent, chez les poëtes romains, Minerve et Junon lancent l'éclair. Mais pourquoi n'en est-il pas de même dans leurs statues ? demande Spence [2]. Il répond : c'était pour ces deux déesses un privilége dont on avait peut-être trouvé l'origine dans les mystères de Samothrace ; mais, chez les anciens Romains, les artistes étaient regardés comme gens de basse condition, et, par conséquent, rarement admis à ces mystères; ils ne savaient sans doute rien de cette circonstance, et ce qu'ils ne savaient pas, ils ne pouvaient le représenter. Je pourrais dire à Spence, ces gens de basse condition travaillent-ils de leur propre inspiration ou d'après

1. *Begeri Thes. Brandenb.*, vol. III, p. 242.
2. *Polymétis*, dial. VI, p. 63.

les ordres de gens notables qui pouvaient connaître ces mystères? Chez les Grecs, les artistes étaient-ils placés dans le même état d'infériorité? Les artistes romains n'étaient-ils pas pour la plupart Grecs de nation? Et ainsi de suite.

Stace et Valérius Flaccus représentent une Vénus irritée et ils en font un portrait si effrayant que, à ce moment, on la prendrait plutôt pour une furie que pour la déesse de l'amour. C'est en vain que Spence cherche dans les œuvres d'art anciennes une Vénus semblable. Qu'en conclut-il? Que le poëte est plus libre que le sculpteur et le peintre? C'est ce qu'il en aurait dû conclure, mais il a, une fois pour toutes, admis en principe que, dans une description poétique, rien n'est bon de ce qui ne serait pas convenable si on le représentait dans un tableau ou une statue [1]. Conséquemment les poëtes ont péché. « Stace et Valérius sont d'une époque où la poésie romaine était déjà en décadence. Aussi montrent-ils ici leur goût corrompu et leur mauvais jugement. Chez les poëtes d'une meilleure époque, on ne trouvera pas de pareilles fautes contre l'expression pittoresque [2]. »

Pour dire de pareilles choses, il faut vraiment bien peu de discernement. Je ne veux pas ici prendre la défense ni de Stace ni de Valérius Flaccus, mais seulement faire une remarque générale. Les dieux et les êtres immatériels tels que les représente

1. *Polymetis*, dial. XX, p. 311. « Une description poétique ne contient guère aucun bon trait qui ne puisse être convenable dans une statue ou dans un tableau. »

2. *Polymetis*, dial. VII, p. 74.

l'artiste ne sont pas complétement identiques à ceux dont a besoin le poëte. Chez l'artiste, ce sont des abstractions personnifiées qui doivent garder constamment les mêmes signes caractéristiques si l'on veut qu'elles soient reconnaissables. Chez le poëte, au contraire, ce sont des êtres réels et actifs qui, outre leur caractère général, ont d'autres qualités et d'autres sentiments, que le concours des circonstances peut faire prédominer. Pour le sculpteur, Vénus n'est que l'amour; il doit donc lui donner la beauté modeste et pudique, tous les gracieux attraits qui nous charment dans les objets aimés, et que, par cette raison, nous confondons dans l'idée abstraite de l'amour. Pour peu qu'il s'écarte de cet idéal, nous méconnaissons son image. La beauté, mais avec plus de majesté que de pudeur, n'est déjà plus une Vénus, mais une Junon. Des attraits plutôt fiers, virils, que gracieux, donnent une Minerve au lieu d'une Vénus. A plus forte raison, une Vénus furieuse, une Vénus animée par la colère et la vengeance est, pour le statuaire, un véritable contre-sens; car l'amour, en tant qu'amour, ne se met pas en fureur, ne se venge pas. Chez le poëte, au contraire, Vénus est bien aussi l'amour, mais c'est la déesse de l'amour; indépendamment de ce caractère, elle a son individualité propre, et, par suite, doit être aussi susceptible d'aversion que d'affection. Quoi d'étonnant alors, que chez le poëte elle soit enflammée de colère et de fureur, surtout quand c'est l'amour outragé qui l'y pousse?

Il est pourtant vrai, que, dans un groupe, l'artiste peut aussi bien que le poëte présenter Vénus

ou toute autre divinité comme un être réellement actif, indépendamment de son caractère propre. Mais alors, si les actions de cette divinité ne sont pas une suite immédiate de son caractère, du moins ne doivent-elles pas y contredire. Vénus donne à son fils les armes divines; cette action, l'artiste peut, comme le poëte, la représenter. Ici rien ne l'empêche de donner à Vénus toute la grâce et toute la beauté qui lui conviennent comme déesse de l'amour; bien plus, il la rend par là d'autant plus reconnaissable dans son œuvre. Mais lorsque Vénus veut se venger de ses contempteurs, les hommes de Lemnos, prenant une forme farouche et gigantesque, les joues livides, les cheveux en désordre, elle saisit une torche, s'enveloppe d'un vêtement noir et descend comme la tempête sur un nuage sombre. Ce n'est pas un moment favorable pour l'artiste; car dans ce moment, il ne peut la rendre reconnaissable par rien. Ce moment ne convient qu'au poëte, parce que celui-ci a le privilége d'en rapprocher, d'y joindre étroitement un autre moment où Vénus soit elle-même, de sorte que, même dans la Furie, nous ne cessons pas de voir Vénus.

C'est ce que fait Flaccus :

« Elle ne se soucie plus de paraître bienfaisante; sa chevelure n'est plus nouée d'une boucle d'or ; les larges plis d'une robe azurée ne flottent plus autour d'elle. Farouche et colossale, la figure couverte de taches livides, agitant une torche bruyante, et vêtue d'une robe noire, on la prendrait pour une furie échappée du Tartare [1]. »

1. *Argonaut.*, liv. II, v. 102-106.

Stace fait exactement de même :

« On rapporte, qu'abandonnant l'antique Paphos et ses nombreux autels, n'ayant ni les mêmes traits ni la même chevelure, Vénus se dépouilla de sa ceinture conjugale, et chassa loin d'elle les oiseaux d'Italie. On disait qu'au milieu des ténèbres de la nuit on avait vu la déesse, portant d'autres feux et des traits plus terribles, parcourir dans son vol les chambres nuptiales, accompagnée de furies, qu'elle avait infesté de serpents horribles, les demeures les plus secrètes, et répandu partout la crainte et l'épouvante [1]. »

On peut dire encore : le poëte seul possède l'artifice de peindre avec des traits négatifs et de fondre deux images en une seule au moyen d'une alliance de ces traits négatifs avec des traits positifs. Ce n'est plus la gracieuse Vénus ; sa chevelure n'est plus retenue par des anneaux d'or ; autour d'elle ne flottent plus ses vêtements d'azur ; elle n'a plus sa ceinture ; elle est armée d'autres flammes, de traits plus dangereux ; elle fait sa société des Furies auxquelles elle ressemble. Mais, parce que l'artiste est privé de cet artifice, faut-il pour cela que le poëte s'en abstienne ? Si la peinture veut être la sœur de la poésie, qu'elle n'en soit pas du moins la sœur jalouse, et que la plus jeune n'interdise pas à son aînée les parures qu'elle-même ne pourrait porter.

1. *Thébaïde*, liv. V, v. 61-69.

IX

Lorsque, dans des cas particuliers, on veut comparer ensemble le peintre et le poëte, on doit, avant toutes choses, examiner s'ils ont eu tous les deux leur entière liberté, si, libres de toute entrave extérieure, ils ont pu se proposer pour but unique d'atteindre à la plus haute puissance de leur art.

La religion était souvent pour l'artiste ancien une de ces entraves dont je parle. Son œuvre, destinée au culte et à l'adoration, ne pouvait pas toujours être aussi parfaite que si, en l'exécutant, il n'avait eu en vue que le plaisir du spectateur. La superstition surchargeait les dieux d'emblèmes, et les plus beaux d'entre eux n'étaient pas partout adorés comme étant les plus beaux.

Bacchus était représenté avec des cornes dans son temple de Lemnos, d'où la pieuse Hypsipyle fit échapper son père sous l'apparence du dieu [1]. Sans doute il était représenté ainsi dans tous ses temples, car les cornes étaient un symbole qui le caractérisait. Seul, l'artiste libre qui ne faisait pas

1. Valérius Flaccus, liv. II, *Argonaut.*, v. 265-273.

« Elle couvre de guirlandes la tête de son père, lui donne la chevelure et les habits du jeune Bacchus, le place au milieu d'un char, et met autour de lui les cymbales, les tambours et les corbeilles mystérieuses. Elle entoure elle-même du lierre sacré sa robe et ses bras, agite un thyrse bruyant dans les airs, et regarde de quelle manière, sous ce déguisement, il tient les

son Bacchus pour un temple, laissait de côté ce symbole, et si, parmi celles de ces statues qui nous restent encore, nous n'en trouvons aucune ayant des cornes [1], peut-être est-ce une preuve que nous n'avons aucune de celles qui étaient consacrées et sous l'image desquelles il était réellement adoré. Il est d'ailleurs très-probable que, dans les premiers siècles du christianisme, c'est sur ces derniers qu'est tombée principalement la rage des pieux destructeurs et qu'ils n'ont ménagé çà et là quel-

rênes verdoyantes, si ses cornes sont bien saillantes sous son blanc diadème, et s'il présente bien la coupe sacrée comme le dieu. »

Le mot *tumeant* à l'avant-dernier vers semble d'ailleurs indiquer qu'on n'avait pas fait les cornes de Bacchus aussi petites que Spence se l'imagine.

1. La statue connue sous le nom de Bacchus dans le jardin Médicis à Rome (Monfaucon, *Suppl. aux Ant.*, t. I, p. 254) a de petites cornes qui lui sortent du front, mais il y a des connaisseurs qui, précisément à cause de cela, veulent en faire un faune. Dans le fait, des cornes naturelles, comme celles-là, sont une dépravation de la forme humaine et ne peuvent convenir qu'à des êtres auxquels on attribuait une sorte de forme moyenne entre l'homme et la bête. La pose elle-même, le regard de convoitise qu'il jette sur les raisins suspendus au-dessus de lui, convient plutôt à un disciple du dieu du vin, qu'au dieu lui-même. Je me rappelle à ce propos ce que Clément d'Alexandrie dit d'Alexandre le Grand (*Protrept.*, p. 48, édit. Pott.) : « Alexandre voulait aussi qu'on le prît pour le fils de Jupiter Ammon, et que les statuaires le représentassent avec des cornes, ne craignant pas de profaner ainsi la beauté humaine. » C'était la volonté expresse d'Alexandre que les statuaires le représentassent avec des cornes. Il consentait à ce que la beauté humaine fût profanée en lui par des cornes, pourvu qu'on le crût d'une origine divine.

que chef-d'œuvre que lorsqu'il n'était pas souillé par l'adoration.

Puisque, parmi les antiques que l'on trouve enfouis, il y a des morceaux d'une et d'autre sorte, je voudrais qu'on n'appliquât le nom d'œuvres d'art qu'à ceux dans lesquels l'artiste a pu se montrer véritablement artiste, qu'à ceux dans lesquels la beauté a été son premier et son dernier but. Toute autre œuvre, dans laquelle se montrent des traits trop marqués de convenances religieuses, ne mérite pas le nom d'œuvre d'art, parce qu'ici l'art n'a pas agi dans toute sa liberté, mais n'a été qu'un auxiliaire de la religion. Celle-ci, dans les données matérielles qu'elle lui imposait, se préoccupait plus du symbole que de la beauté. Je ne veux pas dire par là que la religion n'ait pas souvent fait consister le symbole dans le beau lui-même, ou que, par condescendance pour l'art ou pour le goût raffiné du siècle, elle ne se soit pas écartée du symbole assez pour que le beau ait pu paraître régner seul.

Si l'on ne fait pas cette distinction, le connaisseur et l'antiquaire se trouvent continuellement en opposition, parce qu'ils ne se comprennent pas. Si le connaisseur, d'après ses idées sur le but de l'art, soutient que l'artiste ancien n'a jamais fait telle ou telle œuvre, c'est-à-dire en tant qu'artiste, de sa libre volonté, l'antiquaire entendra par là que ni la religion ni aucun motif, pris en dehors du domaine de l'art, n'a pu porter l'artiste à le faire, l'artiste en tant que manouvrier. Il croira donc pouvoir réfuter le connaisseur au moyen de la première statue venue que celui-ci aura, sans scrupule, mais

au grand scandale du monde savant, condamnée a rentrer au milieu des décombres d'où on l'avait tirée [1].

Par contre, on peut aussi s'exagérer l'influence de la religion sur l'art. Spence en fournit un exemple étrange. Il a trouvé dans Ovide que Vesta,

1. Lorsque j'ai avancé plus haut que les artistes anciens n'avaient jamais représenté de Furies, il ne m'avait pas échappé que les Furies avaient eu plus d'un temple, où certainement devaient se trouver leurs statues. Pausanias en a trouvé de bois dans le temple de Cérynée; elles n'étaient ni grandes ni remarquables, à aucun autre égard; il semble que l'art, qui ne pouvait se montrer à propos d'elles, avait voulu se rattraper sur les statues de leurs prêtresses placées dans l'intérieur du temple, car elles étaient de pierre et d'un très-beau travail (*Pausanias Achaic.*, ch. xxv, p. 587, édit. Kuhn). J'avais tout aussi peu oublié que l'on croyait voir des têtes de Furies sur un Abraxas que Chiffletius a fait connaître, et sur une lampe qui se trouve dans Licetus (*Dissert. sur les Furies*, par Bannier, *Mémoires de l'Acad. des Inscript.*, t. V, p. 48). De même l'urne, de travail étrusque, figurée dans Gorius (tab. 151, *Musei etrusci*), et sur laquelle sont représentés Oreste et Pylade, que deux Furies poursuivent avec des torches, ne m'était pas inconnue. Mais je parlais d'œuvres d'art du nombre desquelles je pensais pouvoir exclure tous ces morceaux. Si le dernier ne pouvait pas en être exclu comme les autres, il servirait encore, sous un autre rapport, plutôt à fortifier qu'à infirmer mon opinion. Pour si peu que les artistes étrusques se sont préoccupés du beau dans leur travail, ils semblent pourtant avoir représenté les Furies moins par des traits menaçants que par leur costume et leurs attributs. Elles secouent leurs torches sous les yeux d'Oreste et de Pylade avec un visage si tranquille, qu'elles semblent ne vouloir les effrayer que par jeu. L'impression produite sur Oreste et Pylade se voit d'après la terreur qu'ils expriment, et nullement d'après la manière dont les Furies sont représentées. Ce sont donc des Furies et ce ne sont pas des Furies. Elles font

dans son temple, n'était pas adorée sous une image personnelle, et cela lui a suffi pour conclure d'une manière générale qu'il n'y a pas eu de statue de cette déesse et que tout ce que l'on a jusqu'à présent considéré comme tel représente, non pas Vesta, mais une vestale [1]. Singulière

l'office de Furies, mais non par l'apparence de fureur et de rage que nous sommes habitués à attacher à leur nom ; non par un front « annonçant la colère qu'elles respirent, » comme le dit Catulle. — Il y a peu de temps encore, M. Winckelmann croyait avoir trouvé sur une cornaline du cabinet de Stoss une Furie courant avec les vêtements et les cheveux flottants et tenant un poignard à la main (*Bibliothèque des beaux-arts*). M. de Hagedorn, à ce propos, conseilla aux artistes de profiter de cette indication et de représenter les Furies de cette manière. (*Réflexions sur la peinture*, p. 222.) Mais, depuis, M. Winckelmann a lui-même rendu sa découverte incertaine, parce qu'il n'a pas trouvé que les Furies fussent jamais armées par les anciens de poignards au lieu de torches. (*Description de pierres gravées*, p. 84.) Il n'est donc pas douteux que les figures des médailles des villes de Lyrba et Massaura, que Spanheim donne pour des Furies (*Les Césars de Julien*, p. 44), ne lui semblent pas des Furies, mais qu'il les prend pour des images de Hécate *triformis*, car autrement il se trouverait ici une Furie portant un poignard de chaque main; il est d'ailleurs étonnant aussi que celle-ci soit représentée avec les cheveux épars, tandis que, chez les autres, ils sont couverts d'un voile. Mais en admettant même qu'il en soit comme il avait semblé d'abord à M. Winckelmann, la question serait toujours au même point pour cette pierre gravée et pour l'urne étrusque; la petitesse du travail ne permettant pas de distinguer les traits du visage. De plus, les pierres gravées appartiennent généralement, par leur emploi comme sceau, au genre symbolique, et les images qu'elles présentent peuvent bien plus souvent être le symbole particulier de leur possesseur que l'œuvre spontanée des artistes.

1. *Polymetis*, dial. VII, p. 81.

conclusion ! L'artiste a-t-il pour cela perdu le droit de personnifier un être auquel les poëtes ont donné une personnalité déterminée, dont ils ont fait la fille de Saturne et de Cybèle; qu'ils ont mis en danger de subir les outrages de Priape et dont ils racontent encore bien d'autres choses; l'artiste, dis-je, a-t-il perdu le droit de personnifier à sa manière un tel être, parce que, dans un temple, cet être n'était adoré que sous le symbole du feu? Spence commet, en outre, cette faute d'étendre à tous les temples de Vesta indistinctement, et à son culte en général, ce qu'Ovide dit d'un certain temple, à savoir de celui qui était à Rome [1]. Elle n'était pas adorée partout comme dans son temple de Rome, elle ne l'était même pas ainsi en Italie, avant que Numa bâtit ce temple. Numa ne voulait voir représenter aucune divinité sous une forme humaine ou animale, et, sans doute, l'amélioration qu'il apporta dans le culte de Vesta fut qu'il en bannit toute représentation personnelle de la déesse. Ovide lui-même nous apprend que, avant le temps de Numa, il y a eu dans le temple de Vesta des statues de la déesse qui, de honte, se voilèrent les

1. *Fast.*, liv. VI, v. 295-298.

« Dans mon ignorance, j'ai cru longtemps qu'il y avait des statues de Vesta; j'ai appris ensuite qu'il n'y en a aucune sous cette voûte. Un feu inextinguible est caché dans ce temple. Vesta et le feu n'ont aucune image. »

Ovide ne parle que du culte de Vesta à Rome, que du temple que Numa lui avait élevé là, de celui dont il a dit peu auparavant :

« Œuvre d'un roi pacifique, le plus religieux des enfants du pays Sabin. »

yeux de leurs mains virginales, lorsque la prêtresse Sylvie devint mère [1]. Que dans les temples qu'avait la déesse hors de la ville, dans les provinces romaines, son culte ne fût pas complétement conforme aux prescriptions de Numa, c'est ce qui paraît prouvé par diverses inscriptions anciennes dans lesquelles il est fait mention d'un pontife de Vesta [2]. A Corinthe aussi était un temple de Vesta sans aucune statue, avec un simple autel sur lequel on faisait des sacrifices à la déesse [3]. Mais en résulte-t-il que les Grecs n'eussent pas de statue de Vesta? A Athènes il y en avait une dans le Prytanée auprès de celle de la paix [4]. Les habitants de Jassée se vantaient d'en posséder une qui existait chez eux à ciel ouvert et sur laquelle ni la

1. *Fast.*, liv. III, v. 45-46.

« Sylvia devient mère : on dit que les statues de Vesta se couvrirent les yeux de leurs mains virginales. »

Voilà comment Spence aurait dû comparer Ovide à lui-même. Le poëte parle d'époques différentes. Ici, des temps qui ont précédé Numa; là, des temps qui l'ont suivi. Pendant la première période, elle était honorée en Italie sous des images personnelles comme elle l'avait été à Troie, d'où Énée avait rapporté son culte. « Lui-même il m'apporta du souterrain de Vesta la statue de l'auguste déesse, et ses chastes bandelettes, et le feu éternel qui lui est consacré, » dit Virgile de l'ombre d'Hector lorsqu'elle a conseillé à Énée de s'enfuir. Ici le feu éternel est expressément distingué de Vesta elle-même ou de sa statue. Il faut que Spence ait lu les poëtes latins avec trop peu d'attention, même dans l'intérêt de sa propre opinion, puisque ce passage lui a échappé.

2. Lipsius, *de Vesta et Vestalibus*, cap. XIII.

3. Pausanias, *Corinth.*, cap. XXXV, p. 198, édit. Kuhn.

4. Idem, *Attic.*, cap. XVIII, p. 41.

pluie ni la neige ne tombaient jamais [1]. Pline en cite une, assise, due à la main de Scopas, et qui se trouvait, de son temps, à Rome dans les jardins Serviliens [2]. En admettant qu'il nous soit difficile maintenant de distinguer une simple vestale de Vesta elle-même, cela prouve-t-il que les anciens non plus ne pouvaient pas, ou même qu'ils ne voulaient absolument pas les distinguer? Certains emblèmes désignent ouvertement l'une plutôt que l'autre. Le sceptre, la torche, le palladium ne semblent devoir se trouver que dans la main de la déesse. Le Tympanon [3] que Codinus lui attribue

1. Polybe, *Hist.*, lib. XVI, § 11, t. II, p. 443, édit. Ernest.
2. Pline, liv. XXXVI, sect. 4, p. 727, édit. Hard. « Scopas a représenté assise la Vesta qu'on admire dans les jardins de Servilius. » — Lipsius a dû songer à ce passage lorsqu'il écrivit (*de Vesta*, cap. III) : « Pline nous montre qu'on avait coutume de représenter Vesta assise à cause de sa stabilité. » Mais il n'aurait pas dû donner pour un fait général ce que Pline dit particulièrement d'une œuvre de Scopas. Il fait même la remarque que, sur les médailles, Vesta se voit aussi souvent debout qu'assise. Ce n'est pas Pline qu'il corrige par là, c'est sa propre erreur.
3. *Georg. Codinus, de originibus Constant.*, édit. Venet., p. 12. « On dit que la terre est Vesta, et on la représente sous la forme d'une femme portant un tambour, parce que la terre renferme les vents dans son sein. » Suidas dit, d'après lui, ou peut-être parlent-ils tous les deux d'après un autre, au mot Ἑστία : « La terre, sous le nom de Vesta, est représentée comme une femme, portant un tympanon, parce qu'elle renferme en elle les vents. » La raison est un peu bizarre. Il eût été plus facile de comprendre qu'il eût dit, qu'on lui donne un tympanon, parce qu'une partie des anciens croyaient que sa forme s'en rapprochait : « Elle a la forme d'un tambour. » (Plutarque, *Des Conceptions des philosophes*, chap. x; idem,

ne lui convient peut-être qu'en sa qualité de déesse de la terre, ou bien peut-être Codinus ne savait-il pas bien lui-même ce qu'il avait vu.

X

Je note encore un étonnement de Spence qui prouve évidemment combien peu il a dû réfléchir sur les limites de la poésie et de la peinture.

« Surtout en ce qui concerne les Muses, dit-il, il est étrange que les poëtes soient si réservés dans leur description, bien plus réservés qu'on ne devait s'y attendre lorsqu'il s'agit de déesses à qui ils doivent tant [1]. »

Cela ne revient-il pas à s'étonner que quand le poëte parle des Muses, il ne le fasse pas dans le langage muet du peintre? Uranie est pour les poëtes

De la figure qui se voit sur l'orbe de la lune), à moins que Codinus ne se soit trompé ou sur la forme ou sur le nom, ou sur l'un et l'autre. Il n'a peut-être pas pu désigner ce qu'il voyait porter à Vesta, mieux que par le nom de Tympanon; ou bien l'a-t-il entendu nommer un tympanon, et ne s'est-il représenté sous ce nom que l'instrument que nous nommons une timbale. Mais *tympana* était aussi une sorte de roue :

« C'est avec leur bois que les laboureurs tournent des roues à rayons ou des roues pleines pour leurs chariots. »
(Virgile, *Géorg.*, liv. II, v. 444.) Ce qui se voit près de la Vesta de Fabretti (*Ad tabulam Iliadis*, p. 334) et que ce savant regarde comme une meule à main, me paraît ressembler beaucoup à une telle roue.

1. *Polymetis*, dial. VIII, p. 91.

la muse de l'astronomie; par son nom, par ses actes, nous connaissons ses fonctions. L'artiste, pour la faire reconnaître, est obligé de lui mettre à la main un bâton avec lequel elle indique une sphère ; ce bâton, cette sphère, cette pose, sont pour lui l'alphabet au moyen duquel il nous fait épeler le nom d'Uranie. Mais lorsque le poëte veut dire : Uranie avait depuis longtemps prévu sa mort par les astres :

« Uranie elle-même avait prédit sa mort, après avoir longuement examiné les astres [1]. »

pourquoi lui faudrait-il ajouter en se reportant à l'œuvre du peintre : Uranie tenant à la main le radius et ayant devant elle la sphère? Ne serait-ce pas comme si un homme qui a le pouvoir et le droit de parler se servait pourtant des signes que les muets du sérail ont inventés faute de voix?

Spence montre encore la même surprise à propos des êtres moraux, c'est-à-dire de ces divinités que les anciens font présider aux vertus et à la conduite de la vie des hommes [2]. « Il est digne de remarque, dit-il, que les poëtes romains donnent sur les meilleurs de ces êtres moraux bien moins d'indications qu'on ne devait s'y attendre. Les artistes sont, sur ce point, beaucoup plus riches, et celui qui veut savoir quel extérieur on prêtait à chacun d'eux n'a qu'à consulter les médailles des empereurs romains [3]. — Il est vrai que les poëtes en parlent

1. Stace, *Théb.*, VIII, v. 551.
2. *Polymetis*, dial. X, p. 137.
3. *Ibid.*, p. 134.

souvent comme de personnes, mais en général ils ne disent que très-peu de choses de leurs attributs, de leur costume et du reste de leur extérieur. »

Quand le poëte personnifie des abstractions, elles sont assez caractérisées par leur nom et par les actions qu'on leur prête.

Ces moyens manquent à l'artiste. Il faut donc qu'il donne à ses abstractions personnifiées des emblèmes qui les rendent reconnaissables. Ces emblèmes étant une certaine chose et en signifiant une certaine autre font de ces êtres des figures allégoriques.

Une femme tenant un frein à la main, une autre, appuyée sur une colonne, sont, dans l'art, des êtres allégoriques. Chez le poëte la Modération et la Fermeté ne sont pas des êtres allégoriques, mais seulement des abstractions personnifiées.

Les emblèmes de ces êtres, chez l'artiste, ont été inventés par la nécessité. Car c'est son seul moyen de faire comprendre ce que signifie telle ou telle figure. Mais pourquoi le poëte, que rien n'y oblige, se laisserait-il entraîner là où la nécessité pousse l'artiste ?

Ce qui étonne tant Spence mérite d'être prescrit comme règle aux poëtes. Qu'ils se gardent de chercher à enrichir leurs œuvres en se servant de ce que la peinture n'emploie que par la nécessité. Les moyens que l'art a découverts pour se rapprocher de la poésie ne doivent pas être regardés par les poëtes comme des perfections dont ils aient raison d'être jaloux. Quand l'artiste orne d'emblèmes une image, il élève une simple image au rang d'être

supérieur. Mais si le poëte emploie ces ornements pittoresques, d'un être supérieur il fait une poupée.

Autant l'observation de cette règle est respectée chez les anciens, autant sa violation préméditée est le péché mignon des poëtes modernes. Tous leurs êtres imaginaires vont en masque, et les poëtes qui s'entendent le mieux à cette mascarade sont aussi presque toujours ceux qui s'entendent le moins à la partie la plus importante de leur art, c'est-à-dire à faire agir leurs êtres et à les caractériser par leurs actions.

Cependant, parmi les attributs dont les artistes se servent pour distinguer leurs abstractions, il en est une sorte qui est plus susceptible et plus digne d'être employée par le poëte. Je veux parler de ceux qui, à proprement parler, n'ont rien d'allégorique, mais qu'on doit considérer comme des instruments dont les êtres à qui on les attribue se serviraient ou pourraient se servir s'ils agissaient comme personnes réelles. Le mors dans la main de la Modération, la colonne sur laquelle s'appuie la Fermeté, sont entièrement allégoriques et ne sont donc d'aucune utilité pour le poëte. La balance dans la main de la Justice l'est déjà moins, parce que l'emploi équitable de la balance est effectivement une partie de la Justice. Mais la lyre ou la flûte dans la main d'une Muse, la lance dans la main de Mars, le marteau et les tenailles dans les mains de Vulcain, ne sont nullement des emblèmes ; ce sont seulement des instruments sans lesquels ces êtres ne pourraient accomplir les opérations que nous leur attribuons. De ce genre sont

les attributs [1] que les poëtes anciens font parfois entrer dans leurs descriptions et que, à cause de cela, pour les distinguer des attributs allégoriques,

1. Dans le tableau qu'Horace fait de la Nécessité et qui est peut-être le tableau le plus riche en attributs que l'on puisse trouver chez les poëtes anciens (liv. I, od. 35) : « Devant toi marche toujours l'inexorable Nécessité ; sa main porte les énormes clous, les coins de la torture, les crocs terribles, le plomb fondu ; » dans ce tableau, dis-je, les clous, les crocs, le plomb fondu peuvent être regardés comme des moyens de consolidation ou comme des instruments de supplice ; ils appartiennent donc plutôt aux attributs poétiques qu'aux attributs allégoriques. Mais comme tels ils sont encore trop entassés et ce passage est un des plus froids d'Horace. Sanadon dit : *J'ose dire que ce tableau pris dans le détail serait plus beau sur la toile que dans une ode héroïque. Je ne puis souffrir cet attirail patibulaire de clous, de coins, de crocs et de plomb fondu. J'ai cru en devoir décharger la traduction, en substituant les idées générales aux idées singulières. C'est dommage que le poëte ait eu besoin de ce correctif.* Sanadon avait un sentiment fin et juste, mais le motif sur lequel il veut l'appuyer n'est pas le bon. Ce n'est pas parce que les attributs employés sont un *attirail patibulaire*, car il ne tenait qu'à lui d'adopter l'autre interprétation et de faire, des instruments de supplice, les moyens d'attache les plus solides de l'art de construire ; mais c'est parce que tous les attributs sont faits proprement pour l'œil et non pour l'oreille, et que toutes les impressions que nous devons recevoir par l'œil, si on veut nous les insinuer par l'oreille, exigent un plus grand effort et ne sont pas susceptibles du même degré de clarté. — La suite de la strophe d'Horace que j'ai citée, me rappelle aussi deux bévues de Spence qui ne donnent pas l'idée la plus avantageuse de l'attention qu'il a apportée à l'examen des passages tirés des poëtes anciens. Il parle de la forme sous laquelle les Romains représentaient la Bonne foi ou Loyauté (Dialogue X, p. 145) : « Les Romains, dit-il, la nommaient *Fides*, et lorsqu'ils la nommaient *Sola Fides*, ils paraissent avoir entendu par là cette qualité que nous exprimons par honnêteté foncière (en anglais, *down-*

je nommerais attributs poétiques. Ceux-ci désignent la chose elle-même, ceux-là quelque chose de simplement analogue.

right honesty). Elle est représentée avec un visage franc et ouvert, et vêtue simplement d'une robe légère, si fine qu'elle peut passer pour transparente. Horace la nomme d'après cela, dans une de ses odes, vêtue à la légère, et dans une autre, transparente. » Dans ce petit passage il n'y a pas plus de trois fautes assez grossières. Premièrement, il est faux que *sola* soit une épithète particulière que les Latins aient donnée à la déesse *Fides*. Dans les deux passages de Tite-Live, qu'il cite comme exemple à cette occasion (liv. I, § 21, liv. II, § 3), ce mot n'exprime rien de plus que ce qu'il exprime généralement : l'exclusion de toute autre chose. Dans l'un des passages, le mot *soli* semble très-suspect aux critiques et il leur paraît s'être glissé dans le texte par une erreur de copiste occasionnée par le mot *Solenne* qui vient immédiatement après. Dans l'autre, il n'est pas question de la Bonne foi, mais de la Candeur, de l'Innocence, *Innocentia*. Secondement, dans une de ses odes, Horace aurait donné à la Bonne foi l'épithète de vêtue à la légère, à savoir dans l'ode citée plus haut, la trente-cinquième du premier livre :

« L'espérance te suit; vêtue d'une blanche tunique, la Fidélité, trop rare parmi nous, t'offre aussi son hommage. »

Il est vrai que *rarus* signifie aussi léger; mais ici il ne signifie que : rare, qui se rencontre peu; c'est l'épithète de la Bonne foi et non de son vêtement. Spence aurait raison si le poëte avait dit : *Fides raro velata panno*. Troisièmement, à un autre endroit, Horace aurait qualifié la Bonne foi ou la Loyauté de transparente pour signifier par là ce que nous disons dans nos protestations habituelles d'amitié : que ne pouvez-vous voir le fond de mon cœur! Ce passage serait ce vers de la dix-huitième ode du premier livre :

« Et l'indiscrétion plus transparente que le verre. »

Comment peut-on se laisser tromper ainsi par un seul mot? *Fides arcani prodiga*, est-ce donc la Bonne foi? N'est-ce pas plutôt la Mauvaise foi? C'est d'elle et non de la Bonne foi qu'Horace dit qu'elle est transparente comme le verre, parce qu'elle expose à tous regards les secrets qui lui ont été confiés.

XI

Le comte de Caylus aussi semble désirer que le poëte orne d'attributs allégoriques les êtres imaginaires [1]. Le comte s'entendait mieux en peinture qu'en poésie.

1. Apollon confie à la Mort et au Sommeil le cadavre lavé et embaumé de Sarpédon pour le porter dans sa patrie (*Il.* XVI, v. 681-682) : « Il le confie à deux rapides conducteurs, aux deux jumeaux, le Sommeil et la Mort. »

Caylus recommande cette fiction au peintre, mais il ajoute : *Il est fâcheux qu'Homère ne nous ait rien laissé sur les attributs qu'on donnait de son temps au Sommeil; nous ne connaissons, pour caractériser ce dieu, que son action même, et nous le couronnons de pavots. Ces idées sont modernes; la première est d'un médiocre service, mais elle ne peut être employée dans le cas présent, où même les fleurs me paraissent déplacées, surtout pour une figure qui groupe avec la Mort.* (V. Tableaux tirés de l'*Iliade*, de l'*Odyssée* d'Homère et de l'*Enéide* de Virgile, avec des observations générales sur le costume, à Paris, 1757, in-8°.) C'est demander à Homère un de ces petits enjolivements qui sont le plus en opposition avec sa grande manière. Les attributs les plus expressifs qu'il eût pu donner au Sommeil eussent été loin de le caractériser aussi complétement, de faire naître en nous une image aussi vive que ce seul trait par lequel il en fait un frère jumeau de la Mort. Que l'artiste cherche à rendre ce trait et il pourra se passer de tout attribut. Les artistes anciens ont effectivement donné au Sommeil et à la Mort la ressemblance que nous nous attendons si naturellement à trouver chez des jumeaux. Sur un socle de bois de cèdre, dans le temple de Junon, à Élis, ils étaient représentés l'un et l'autre comme des enfants endormis tous deux dans es bras de la Nuit. Seulement, l'un était blanc, l'autre noir; celui-là dormait, celui-ci paraissait

Pourtant, dans l'ouvrage où il exprime ce désir, j'ai trouvé matière à des réflexions plus importantes dont je note ici les points principaux afin de les examiner plus attentivement.

Selon le comte, l'artiste doit se familiariser étroitement avec le plus grand poëte pittoresque, avec Homère, cette seconde nature. Il lui montre quelle matière riche et toute neuve encore l'histoire

dormir, tous les deux avaient les pieds croisés l'un sur l'autre. Car c'est ainsi que je traduirais les paroles de Pausanias (*Eliac.*, cap. XVIII, p. 422, édit. Kuhn), *ἀμφοτέρους διεστραμμένους τοὺς πόδας*, plutôt que par des pieds tortus, ou comme Gédoyn l'a dit dans sa langue : *les pieds contrefaits*. Que pouvaient signifier ici des pieds tortus? Les pieds croisés l'un sur l'autre, au contraire, sont la position habituelle des gens endormis, et le Sommeil chez Maffei (*Raccol.*, pl. 151) n'est pas posé autrement. Les artistes modernes se sont complétement écartés de cette ressemblance que le Sommeil et la Mort avaient ensemble chez les Anciens, et il est devenu d'un usage général de représenter la Mort comme un squelette, tout au plus comme un squelette recouvert de peau. Avant tout, Caylus aurait dû donner son avis à l'artiste sur la question de savoir si, dans la représentation de la Mort, il doit suivre l'usage ancien ou l'usage moderne. Pourtant il semble se prononcer pour l'usage moderne, puisqu'il considère la Mort comme une figure avec laquelle une autre figure couronnée de fleurs ne pourrait pas convenablement grouper. Mais a-t-il réfléchi, en cette circonstance, au peu de convenance de cette idée moderne dans un tableau tiré d'Homère? Et comment n'a-t-il pas été frappé de ce qu'elle a de répugnant? Je ne puis me décider à regarder comme un véritable antique, la petite image de bronze de la galerie ducale de Florence représentant un squelette couché, le bras appuyé sur une urne cinéraire (Spence, *Polymetis*, tab. XLI). Du moins ne peut-elle pas, d'une manière générale, représenter la Mort, puisque ce n'est pas ainsi que les Anciens la représentaient. Leurs poëtes eux-mêmes ne se la sont jamais figurée sous cet aspect repoussant.

traitée par le poëte grec fournit pour d'excellents tableaux, lui prédisant un succès d'autant plus complet qu'il se tiendra plus près des moindres détails indiqués par le poëte.

Dans ce conseil, les deux sortes d'imitation que nous avons plus haut séparées, se trouvent confondues. On veut que le peintre non-seulement imite ce que le poëte a imité, mais encore qu'il l'imite avec des traits identiques; qu'il se serve du poëte non-seulement comme conteur, mais qu'il s'en serve encore comme poëte.

Mais cette seconde sorte d'imitation qui est si amoindrissante pour le poëte, pourquoi ne le serait-elle pas aussi pour l'artiste? Si, avant Homère, il eût existé une suite de tableaux comme celle que le comte de Caylus propose de faire d'après lui, et que nous sussions que le poëte a fait son œuvre d'après ces tableaux, ne perdrait-il pas infiniment de notre admiration? Comment se fait-il que nous ne retirions rien de notre estime à l'artiste quand il se borne à exprimer par des formes et des couleurs les paroles du poëte?

La raison paraît être celle-ci. Chez l'artiste, l'exécution nous semble plus difficile que l'invention; chez le poëte, c'est tout le contraire, et l'exécution comparée à l'invention nous paraît ce qu'il y a de plus facile. Si Virgile avait emprunté au groupe l'enlacement de Laocoon et de ses enfants, alors le mérite, que dans son œuvre nous regardons comme le plus difficile et le plus grand, lui manquerait, et il ne lui resterait que le moindre. Car, créer d'abord cet enlacement dans l'imagination est

une œuvre bien plus importante que de l'exprimer par des mots. Si, au contraire, l'artiste avait emprunté cet enlacement au poëte, il conserverait encore à nos yeux un assez grand mérite, bien que celui de l'invention lui échappât, l'expression par le marbre étant infiniment plus difficile que l'expression par les mots; et quand nous mettons en balance l'invention et l'expression, nous sommes d'autant plus disposés à être indulgents pour l'artiste, à l'égard de l'une, que nous pensons avoir reçu davantage à l'égard de l'autre.

Il y a même des circonstances où c'est pour l'artiste un plus grand mérite d'avoir imité par l'intermédiaire de l'imitation du poëte que d'avoir imité sans cet intermédiaire. Le peintre qui représente un beau paysage, d'après la description d'un Thomson, a fait plus que celui qui copie d'après nature. Celui-ci voit son modèle devant lui, celui-là doit forcer son imagination au point de croire qu'il le voit devant lui. L'un fait quelque chose de beau d'après des impressions vivantes et sensibles, l'autre d'après les images vague et faibles de signes arbitraires.

Mais si nous sommes naturellement disposés à dispenser l'artiste du mérite de l'invention, tout naturellemeut aussi, il a dû devenir tiède à cet égard. Car lorsqu'il a vu que l'invention ne pouvait jamais être son côté brillant, que son plus grand succès dépendait de l'exécution, alors il lui est devenu indifférent que l'invention fût vieille ou jeune, qu'elle eût été employée une fois ou une quantité innombrable de fois, qu'elle appartînt à

lui ou à un autre. Il resta dans le cercle étroit d'un petit nombre de sujets devenus familiers à lui et au public et n'exerça sa faculté d'invention que par des changements dans le connu, par de nouvelles combinaisons de vieilles circonstances. C'est en effet l'idée que les traités de peinture attachent au mot invention. Car si, dans ces traités, on divise l'invention en invention pittoresque et invention poétique, cette dernière ne concerne cependant pas la création du sujet lui-même, mais seulement l'arrangement et l'expression [1]. C'est de l'invention, mais non l'invention du tout, c'est celle de parties isolées et de leur disposition réciproque. C'est de l'invention, mais de ce genre inférieur qu'Horace conseillait à son poëte tragique :

> « Vous réussirez mieux à mettre en action quelque épisode de l'Iliade qu'à produire le premier sur la scène une fable inconnue et hors de la tradition [2]. »

Je dis *conseillait* et non pas *prescrivait;* il la lui conseillait comme plus facile, plus agréable, plus avantageuse, mais il ne la lui prescrivait pas comme meilleure ou plus noble en elle-même.

Dans le fait, c'est un grand avantage pour un poëte de traiter une histoire connue, des caractères connus. Cent détails froids et sans importance, qui pourtant seraient indispensables à l'intelligence de l'ensemble, peuvent alors être négligés ; et, plus vite il se fait comprendre de ses auditeurs, plus

1. *Essais sur la peinture*, p. 159 et suiv.
2. *Ad Pisones*, v. 128-130.

vite il peut les intéresser. Le peintre aussi a cet avantage quand son sujet ne nous est pas étranger, quand, du premier coup d'œil, nous voyons clairement le but et le sens de sa composition, quand, en voyant ses personnages parler, nous entendons en même temps ce qu'ils disent. Du premier coup d'œil dépend la plus grande partie de l'effet, et, si ce premier coup d'œil nous oblige à méditer et à deviner avec effort, notre disposition à être ému se refroidit; pour nous venger du malencontreux artiste, nous nous raidissons contre l'expression, et malheur à lui s'il a sacrifié la beauté à l'expression, car alors nous ne trouvons, pour nous retenir devant son œuvre, rien de ce qui aurait pu nous séduire; ce que nous voyons ne nous plaît pas, et quelle idée le peintre a-t-il voulu faire naître, nous ne le savons pas.

Maintenant, que l'on rapproche ces deux observations : premièrement, qu'il s'en faut de beaucoup que l'invention et la nouveauté du sujet soient ce que nous demandons avant tout au peintre; secondement, qu'un sujet connu favorise et facilite l'effet de son art, je crois qu'alors on pourra cesser de chercher avec le comte de Caylus, dans les convenances de l'artiste, dans son ignorance, dans la difficulté de la partie mécanique de l'art, laquelle requiert tout son temps, le motif pour lequel il choisit si rarement des sujets nouveaux. On trouvera à ce motif des fondements plus solides, et peut-être sera-t-on disposé à louer chez l'artiste, comme une modération sage et utile à nous-mêmes, ce qui, au premier abord, semble un amoindrissement

de l'art et une restriction apportée à notre plaisir. Je ne crains pas non plus que l'expérience me démente. Les peintres remercieront le comte de sa bonne volonté, mais il sera difficile qu'ils en usent aussi souvent qu'il le croit. Quand même cela serait, il faudrait donc dans cent ans un nouveau Caylus pour remettre en mémoire les anciens sujets et ramener l'artiste dans le champ où d'autres avant lui auraient cueilli tant d'immortels lauriers. Ou bien veut-on que le public soit aussi instruit que le connaisseur l'est, au moyen de ses livres ? que toutes les scènes de l'histoire ou de la fable, propres à fournir le sujet d'un beau tableau, lui soient connues et familières ? J'accorde que les artistes eussent mieux fait, si depuis le temps de Raphaël ils eussent eu pour manuel Homère au lieu d'Ovide. Mais puisqu'il en a été autrement, qu'on laisse le public dans son ornière, et qu'on ne lui rende pas son plaisir plus pénible qu'un plaisir ne doit le devenir, sans cesser d'être ce qu'il faut qu'il soit.

Protogène avait fait le portrait de la mère d'Aristote. Je ne sais combien Aristote lui paya pour cela, mais soit au lieu de payement, soit en sus du payement, il lui donna un conseil qui valait plus que le payement. Car je ne puis me figurer que son conseil n'ait été qu'une flatterie. C'était bien plutôt en considération de la nécessité artistique d'être intelligible à tous, qu'il lui conseilla de peindre les actions d'Alexandre, actions dont, alors, tout le monde parlait, et dont il pouvait prévoir que le souvenir se conserverait chez la postérité. Cepen-

dant, Protogène ne fut pas assez sage pour suivre ce conseil; *impetus animi*, dit Pline, et *quædam artis libido* [1], un certain orgueil de son art, un certain amour de l'étrange et de l'inconnu, le poussèrent vers de tout autres sujets. Il préféra peindre l'histoire d'un Ialysus [2], d'une Cydippe et d'autres tableaux semblables dont aujourd'hui il n'est plus possible de deviner le sujet.

1. Liv. XXXV, sect. 36, p. 700, édit. Hardouin.

2. Richardson cite cette œuvre à l'appui de la règle qui veut que, dans un tableau, l'attention du spectateur ne soit détournée de la figure principale par aucun autre objet quelque excellent qu'il soit. « Protogène, dit-il, avait placé une perdrix dans son célèbre tableau de Ialysus et il l'avait peinte avec tant d'art qu'elle semblait vivante et qu'elle faisait l'admiration de toute la Grèce; mais comme elle attirait trop vers elle tous les yeux au détriment de la figure principale, il l'effaça complétement. » (*Traité de la Peinture*, t. I, p. 46.) Richardson s'est trompé. Cette perdrix n'était pas dans le Ialysus, mais dans un autre tableau de Protogène qu'on appelait le Satyre au repos, ou oisif, Σάτυρος ἀναπαυόμενος. J'aurais à peine remarqué cette erreur venue de la mauvaise interprétation d'un passage de Pline, si je ne la trouvais aussi chez Meursius (*Rhodi*, lib. I, chap. XIV, p. 38). « Dans le même tableau, qui représentait « Ialysus, était un Satyre, dit : au repos, tenant une flûte. » Encore chez M. Winckelmann lui-même (*De l'imitation de l'art grec dans la peinture et la sculpture*, p. 56). Strabon est le véritable garant de cette historiette de la perdrix et il distingue expressément le Ialysus et le Satyre s'appuyant à une colonne sur laquelle était la perdrix. (Liv. XIV, p. 750, édit. Xyl.) Le passage de Pline (liv. XXXV, sect. 36, p. 699) a donc été mal compris par Meursius, Richardson et Winckelmann, parce qu'ils n'ont pas pris garde qu'il y est question de deux tableaux différents, l'un qui a été cause que Démétrius ne prit pas la ville, ne voulant pas attaquer le lieu où il était, et l'autre que Protogène peignait pendant le siége. Le premier était le Ialysus; l'autre, le Satyre.

XII

Homère a mis en œuvre deux sortes d'êtres et d'actions : de visibles et d'invisibles. La peinture ne peut rendre cette différence ; chez elle tout est visible, et visible d'une seule et même façon.

Le comte de Caylus mêle indistinctement la représentation des actions invisibles avec celle des actions visibles. Dans la représentation d'actions mixtes auxquelles prennent part des êtres visibles et des êtres invisibles, ces derniers devant être aperçus par nous qui contemplons le tableau, il n'indique pas, et ne saurait peut-être indiquer, comment ces êtres invisibles devront être rendus pour que les personnages du tableau puissent paraître ne pas les voir ou tout au moins n'être pas absolument forcés de les voir. Cela doit nécessairement avoir pour résultat de rendre tout l'ensemble, aussi bien que maint morceau particulier, extrêmement embrouillé, incompréhensible et choquant.

Pourtant, avec le livre à la main, on pourrait finir par obvier à ce défaut. Ce qu'il y a de plus fâcheux, c'est que cette suppression, par la peinture, de la différence entre les êtres visibles et les êtres invisibles, fait disparaître en même temps tous les traits caractéristiques qui marquent la supériorité de ceux-ci sur ceux-là.

Par exemple : quand les dieux, divisés à propos du sort des Troyens, finissent par en venir aux

mains entre eux, chez le poëte [1], tout ce combat se passe d'une manière invisible, et cette invisibilité permet à l'imagination d'élargir la scène; elle lui laisse toute liberté pour se figurer la personne des dieux et leurs actions aussi grandes et autant au-dessus de l'humanité qu'il lui plaît de le faire. Mais la peinture est obligée d'en faire une scène visible, dont les différentes parties indispensables deviennent un terme de comparaison à l'égard des personnages qui y prennent part; terme de comparaison que l'œil a tout auprès et dont la disproportion, relativement aux êtres supérieurs, rend monstrueux, sur la toile du peintre, ces êtres supérieurs, qui, chez le poëte, étaient grands.

Minerve sur qui, dans ce combat, Mars porte sa première attaque, recule, saisit à terre et soulève d'une main puissante une pierre noire, rude, grosse, que dans des temps reculés, une foule de mains humaines avaient roulée là pour servir de borne :

« Celle-ci, de sa main puissante, soulève, gisant dans la campagne, une pierre noire, grossière, immense, que les hommes autrefois avaient placée là comme limite des champs. »

Pour bien se rendre compte de la grosseur de cette pierre, qu'on se souvienne qu'Homère fait ses héros une fois plus forts que les hommes les plus forts de son temps, mais qu'il les fait encore de beaucoup surpasser en force par les hommes tels que Nestor les avait connus dans sa jeunesse. Mainte-

1. *Iliade*, XXI, v. 385.

nant, si Minerve lance contre Mars une pierre que, non pas un homme, mais des hommes du temps de la jeunesse de Nestor, avaient dressée pour en faire une borne, je demande de quelle stature doit être la déesse ? Si sa stature est proportionnée à la pierre, le merveilleux disparaît. Un homme, qui est trois fois plus grand que moi, doit naturellement lancer une pierre trois fois plus grosse. Mais si la stature de la déesse n'est pas proportionnée à la grosseur de la pierre, il se produit dans le tableau une évidente invraisemblance, dont l'impression choquante ne disparaîtra pas devant cette froide réflexion qu'une déesse doit avoir une force surhumaine. Où je vois un plus grand effet, je veux apercevoir aussi de plus grands moyens d'action.

Et Mars, renversé par cette énorme pierre, « couvrit sept arpents ». Il est impossible pour le peintre de donner au dieu cette extraordinaire grandeur. Mais s'il ne la lui donne pas, ce n'est plus Mars qui est par terre, ce n'est plus le Mars homérique, c'est un guerrier ordinaire [1].

1. Ce combat invisible des dieux a été imité par Quintus Calaber dans son douzième livre (v. 158-185), avec le dessein évident de surpasser son modèle. Il semble entre autres choses que le grammairien ait trouvé insoutenable qu'un dieu fût jeté à terre par une pierre. Il représente donc, il est vrai, les dieux se lançant les uns aux autres de gros quartiers de roches qu'ils arrachent du mont Ida, mais ces roches se brisent sur les membres immortels des dieux et se dispersent en poussière autour d'eux.

« De leurs mains ils déracinaient les roches du sol de l'Ida et se les lançaient; mais pareilles à des poignées de sable, elles

Longin dit qu'il lui semble souvent qu'Homère veuille élever ses hommes à la hauteur des dieux et rabaisser ses dieux au niveau des hommes. La peinture accomplit cet abaissement. Chez elle disparaît complétement ce qui maintenait encore les dieux au-dessus des hommes divins. La grandeur, la force, la rapidité qu'Homère réserve toujours à ses dieux, à un degré bien plus élevé et bien plus merveilleux que celui qu'il attribue à ses héros les plus remarquables [1], s'abaissent dans un tableau

se dispersaient et volaient en miettes autour des membres indomptables des dieux. »

Artifice qui détruit l'effet principal. Il augmente l'idée que nous nous formons du corps des dieux, et rend ridicules les armes dont ils se servent les uns contre les autres. Si les dieux se jettent des pierres, il faut que ces pierres puissent blesser les dieux, ou bien nous croyons voir des gamins s'amusant à se jeter des mottes de terre. Ainsi le vieil Homère reste toujours le plus sage, et tout reproche que lui fait un froid critique, toute lutte qu'engagent avec lui des génies inférieurs, ne sert qu'à mettre sa sagesse dans son meilleur jour. Je ne prétends pourtant pas nier que dans l'imitation de Quintus il n'y ait d'excellents traits qui lui sont propres. Toutefois, ce sont des traits qui feraient honneur à la fougue ardente d'un poëte moderne plutôt qu'ils ne conviennent à la calme grandeur d'Homère. C'est selon moi une invention fort heureuse, que le cri des dieux, qui retentit jusqu'au haut du ciel et jusque dans les profondeurs de l'abîme, qui ébranle la montagne, la ville et la flotte, ne soit pas entendu des hommes. Ce cri était trop grand pour que les faibles organes de l'oreille humaine pussent le saisir.

1. A l'égard de la force et de la rapidité, il n'est personne qui, ayant parcouru Homère une seule fois, même très-légèrement, contredise cette assertion. Mais on ne se rappellera peut-être pas aussi bien les exemples qui montrent clairement que le poëte a donné aussi à ses dieux une grandeur qui dépasse

jusqu'à la mesure ordinaire de l'humanité. Jupiter et Agamemnon, Apollon et Achille, Ajax et Mars, deviennent des êtres complétement identiques qui ne sont reconnaissables que par des signes extérieurs de convention.

Le moyen dont la peinture se sert pour donner à entendre que, dans ses compositions, cet être-ci ou celui-là doit être considéré comme invisible, c'est un nuage léger dans lequel elle l'enveloppe du côté des personnages auxquels il a affaire. Ce

de beaucoup la grandeur naturelle. Je signalerai dans le passage cité, Mars qui, renversé à terre, couvre sept arpents; le casque de Minerve (Κυνέην ἑκατὸν πολίων πρυλέεσσ' ἀραρυῖαν, *Iliade*, V, v. 744) sous lequel pouvaient s'abriter autant de combattants que cent villes en pouvaient mettre en campagne; les pas de Neptune (*Iliade*, XIII, v. 20), et surtout les vers de la description du bouclier de Minerve où Mars et Minerve conduisent les troupes de la ville assiégée (*Iliade*, XVIII, v. 516-519) :

« A leur tête s'avancent Mars et Minerve, couverts d'or tous deux et revêtus de tuniques d'or, tous deux superbes et imposants avec leurs armes, comme il convient à des divinités, et visibles à tous les regards; les guerriers sont moins grands que les dieux. »

Les commentateurs d'Homère eux-mêmes, tant anciens que modernes, paraissent ne s'être pas toujours suffisamment souvenus de cette étonnante stature de ses dieux; ce qui se voit par les commentaires atténuants qu'ils croient devoir donner à propos du casque énorme de Minerve. (Voir l'édition d'Homère de Ernesti au passage cité.) On perd pourtant immensément au point de vue de la majesté si l'on se représente toujours les dieux d'Homère n'ayant que la grandeur ordinaire qu'on a l'habitude de leur voir sur la toile, en compagnie des mortels. Si pourtant il n'est pas permis à la peinture de les représenter avec ces dimensions excessives, la sculpture pouvait certainement le faire; et je suis convaincu que les anciens

nuage paraît emprunté à Homere lui-même. Car lorsque, dans la mêlée, un des héros les plus importants se trouve exposé à un danger dont une puissance divine peut seule le tirer, alors le poëte le sauve de ce danger en le faisant envelopper dans un nuage épais ou dans l'obscurité de la nuit, par sa divinité protectrice : ainsi Paris par Vénus [1], Idée par Neptune [2], Hector par Apollon [3]. Et Caylus de ne pas manquer de recommander instamment cette nuée, ce nuage, à l'artiste, lorsqu'il lui esquisse le modèle d'un tableau représentant de semblables événements. Mais qui ne voit que, chez le poëte, envelopper dans un nuage et dans la nuit, n'est qu'une manière de parler poétique pour signifier rendre invisible ? Aussi m'a-t-il toujours paru étrange de voir cette expression poétique réalisée, et de trouver exécuté dans le tableau un véritable nuage derrière lequel le héros est caché aux regards de son ennemi comme derrière un paravent. Telle n'était pas l'idée du poëte. C'est sortir des bornes de la peinture, car ce nuage est ici un véritable hiéroglyphe, un simple signe symbolique qui ne rend pas invisible le héros délivré, mais

maîtres ont emprunté d'Homère tant la représentation des dieux en général que le caractère colossal qu'ils ont souvent donné à leurs statues. (*Hérodot.*, liv. II, p. 130, édit. Wessel.) Je réserve pour un autre lieu diverses remarques sur ce colossal en particulier, et sur les raisons qui le rendent d'un si grand effet en sculpture, tandis qu'il n'en produit aucun en peinture.

1. *Iliade*, III, v. 381.
2. *Iliade*, V, v. 23.
3. *Iliade*, XX, v. 444.

qui crie au spectateur : Vous devez vous le représenter comme invisible. Ce nuage ne vaut pas mieux que les sentences écrites qui, dans de vieux tableaux gothiques, sortent de la bouche des personnages.

Il est vrai que lorsque Apollon dérobe Hector aux regards d'Achille, Homère nous montre celui-ci frappant trois fois de sa lance le nuage obscur : τρὶς δ' ἠέρα τύψε βαθεῖαν [1]. Mais dans le langage du poëte cela ne signifie qu'une chose, c'est qu'Achille est si enflammé qu'il frappe encore trois fois avant de remarquer que son ennemi n'est plus devant lui. Achille ne vit aucun nuage, et tout l'artifice par lequel les dieux rendaient invisible consistait non pas en un nuage, mais en un enlèvement rapide. Pour montrer que l'enlèvement a été si rapide qu'aucun œil humain n'a pu suivre le corps enlevé, le poëte l'enveloppe d'abord dans un nuage, non pas qu'au lieu du corps on ait vu un nuage, mais parce que nous nous représentons comme n'étant pas visible ce qui est dans un nuage. Quelquefois aussi il fait le contraire, et au lieu de rendre invisible l'objet, il fait frapper d'aveuglement le sujet. Ainsi Neptune obscurcit les yeux d'Achille pour délivrer d'entre ses mains meurtrières Énée, qu'il enlève tout d'un coup du milieu du tumulte pour le placer dans les derniers rangs [2]. En fait, les yeux d'Achille sont ici aussi peu obscurcis que là-bas le héros enlevé n'était enveloppé

1. *Iliade*, XX, v. 446.
2. *Iliade*, XX, v. 321.

d'un nuage ; mais le poëte s'est servi de ces deux moyens pour rendre plus sensible l'extrême rapidité de l'enlèvement que nous nommons disparition.

Les peintres se sont approprié le nuage homérique non-seulement dans le cas où Homère l'a ou l'aurait employé, dans les cas d'invisibilité soudaine, dans les cas de disparition, mais partout où le spectateur doit voir dans le tableau quelque chose qui doit rester ignoré, soit de tous les personnages du tableau, soit de quelques-uns. Minerve n'était visible que pour Achille lorsqu'elle l'empêchait d'assaillir Agamemnon. Pour rendre cela, dit Caylus, je ne sais d'autre moyen que de l'entourer d'un nuage du côté du reste de l'assemblée. C'est tout à fait opposé à l'esprit du poëte. Être invisible est l'état naturel de ses dieux ; il n'était besoin ni d'aveuglement ni d'interruption des rayons lumineux, pour qu'on ne les vît pas [1] ; au contraire, il

1. Il est vrai qu'Homère cache de temps à autre ses divinités dans des nuages, mais c'est seulement lorsqu'elles ne veulent pas être vues par d'autres divinités. Par exemple, *Iliade*, XIX, v. 282, où Junon et le Sommeil « revêtus d'un nuage » se transportent vers l'Ida ; le plus grand souci de l'artificieuse déesse était de n'être pas aperçue par Vénus, qui ne lui avait prêté sa ceinture qu'en raison du prétexte d'un tout autre voyage. Dans le même livre (v. 333), il faut qu'un nuage doré enveloppe Jupiter ivre de désirs et son épouse, pour faire cesser les pudiques refus de celle-ci :

« Que deviendrais-je donc, si l'un des dieux nous voyait reposer ensemble ? »

Elle ne craignait pas d'être vue des hommes, mais des dieux,

fallait, pour qu'on les vît, l'illumination, l'exaltation du visage mortel. Non-seulement, chez les peintres, le nuage est un signe arbitraire, et non pas naturel, mais encore ce signe arbitraire manque totalement de l'intelligibilité qu'il pourrait avoir en cette qualité, car ils en ont besoin autant pour rendre invisible le visible que pour rendre visible l'invisible.

XIII

Si les œuvres d'Homère étaient complétement perdues, qu'il ne nous restât de son *Iliade* et de son *Odyssée* rien qu'une suite de tableaux comme ceux que Caylus a proposés d'après ces poëmes, nous formerions-nous bien, d'après ces tableaux, quand même ils seraient du maître le plus accompli, nous formerions-nous, dis-je, non pas du

et quand Homère, quelques lignes plus loin, a fait dire à Jupiter :

« Junon, ne crains les regards ni des dieux ni des hommes ; je t'envelopperai d'un nuage d'or ; »

cela ne veut pas dire qu'elle se déroberait par ce nuage aux yeux des hommes, mais cela signifie seulement qu'elle sera, dans ce nuage, aussi invisible aux dieux qu'elle l'est toujours aux hommes. De même quand Minerve se couvre du casque de Pluton (*Iliade*, V, v. 845) qui produisait le même effet que de se cacher dans un nuage, ce n'est pas pour n'être pas aperçue par les Troyens, qui ne la voyaient pas ou pour qui elle avait les traits de Sthénélus, mais uniquement afin de ne pouvoir être reconnue par Mars.

poëte tout entier, mais de son talent pittoresque, la même idée que nous en avons aujourd'hui ?

Que l'on en fasse l'essai sur le premier morceau venu ; soit le tableau de la peste [1]. Que voyons-nous sur la toile de l'artiste ? Des cadavres, des bûchers qui brûlent, des mourants s'occupant des morts, et le dieu irrité porté sur un nuage d'où il lance ses traits. La très-grande richesse de ce tableau n'est que pauvreté pour le poëte. Car s'il fallait rétablir Homère d'après ce tableau, que pourrait-on lui faire dire ? « Apollon fut courroucé et lança ses traits sur l'armée des Grecs. Beaucoup de Grecs moururent et leurs cadavres furent brûlés. » Maintenant qu'on lise Homère lui-même :

« Il descendit des hauteurs de l'Olympe, le cœur irrité, l'arc sur l'épaule, et son carquois rempli. Les flèches retentissaient sur les épaules du dieu irrité, à chaque pas qu'il faisait. Il s'assit loin des vaisseaux : il lança un trait. Terrible fut le bruit de l'arc argentin. Il atteignit d'abord les mulets et les chiens rapides : ensuite lançant une flèche meurtrière contre les hommes, il les frappa. Sur les bûchers, de nombreux cadavres brûlaient sans cesse. »

Autant la vie est au-dessus de l'image, autant le poëte est ici au-dessus du peintre. Apollon courroucé, portant son arc et son carquois, descend des sommets de l'Olympe. Non-seulement je le vois, mais je l'entends descendre. Chacun des pas du dieu irrité fait retentir ses flèches sur son épaule. Il s'avance, semblable à la nuit ; puis il s'assoit vis-à-vis des vaisseaux, et son arc d'argent résonnant

1. *Iliade*, I, v. 44-53. Tableaux tirés de l'*Iliade*, p. 70.

avec un bruit terrible, il lance son premier trait sur les mules et les chiens. Ensuite avec ses traits empoisonnés, il s'attaque aux hommes eux-mêmes, et de toutes parts, les bûchers chargés de cadavres brûlent sans interruption. Il est impossible de faire passer dans une autre langue la peinture musicale produite par les mots du poëte. Il est tout aussi impossible de la deviner d'après la peinture matérielle, et ce n'est pourtant que le moindre avantage qu'ait sur celle-ci la peinture poétique. Le principal le voici : c'est que, pour nous amener à ce que le tableau matériel nous montre d'après lui, le poëte nous conduit à travers toute une galerie de tableaux.

Mais peut-être la peste n'est-elle pas un sujet favorable pour la peinture. En voici un autre qui a plus de charme pour les yeux. Les dieux tenant conseil en buvant [1]. Un palais doré, ouvert, des groupes variés des êtres les plus beaux et les plus dignes de respect, tenant la coupe à la main, et servis par Hébé, l'éternelle jeunesse. Quelle architecture ! Quelle masse de lumières et d'ombres ! Quels contrastes ! Quelle variété d'expressions ! Où commencerai-je à repaître mes yeux, où cesserai-je ? Si je suis charmé ainsi par le peintre, combien plus le serai-je par le poëte ! Je l'ouvre et je me trouve... déçu. Je trouve quatre bons vers tout simples, qui pourraient servir de légende à un tableau, dans lesquels il y a la matière d'un tableau, mais qui, par eux-mêmes, ne sont pas un tableau.

1. *Iliade*, IV, v. 1-4. Tableaux tirés de l'*Iliade*, p. 30.

« Les dieux rassemblés délibéraient sur des siéges d'or. Au milieu d'eux Hébé versait le nectar, et ils buvaient dans des coupes d'or, regardant la ville de Troie. »

Un Apollonius ou un poëte encore plus médiocre n'aurait pas dit plus mal ; et ici Homère reste au-dessous du peintre autant que le peintre était resté au-dessous de lui.

Pourtant Caylus ne trouve dans tout le quatrième livre de l'*Iliade* aucun sujet de tableau, si ce n'est précisément dans ces quatre vers. Autant, dit-il, le quatrième livre est remarquable par la multiplicité des encouragements à la lutte, par l'abondance, la diversité et la beauté des caractères, et par l'art avec lequel le poëte nous montre les personnages qu'il va mettre en action, autant ce livre est dépourvu de toute utilité pour la peinture. Il aurait pu ajouter : autant il est riche en ce qu'on appelle tableaux poétiques. Car vraiment, il s'en présente dans le quatrième livre de plus nombreux et de plus parfaits que peut-être dans aucun autre. Où y a-t-il un tableau plus achevé et plus frappant que celui de Pandarus, quand, à l'instigation de Minerve, il rompt la trêve, et lance sa flèche sur Ménélas ? que celui de la marche de l'armée grecque ? que celui de l'attaque des deux côtés ? que celui du combat dans lequel Ulysse venge la mort de son Leucus ?

Que conclure de ce que la plupart des plus beaux tableaux d'Homère ne fournissent pas de tableaux à l'artiste ; de ce que l'artiste peut tirer des tableaux de passages où Homère lui-même n'en a pas ; de ce que ceux que l'on trouve chez lui, et

dont l'artiste peut se servir, ne seraient chez le poëte que de chétifs tableaux, s'ils ne faisaient voir que ce que l'artiste montre ? Qu'en conclure, si ce n'est une réponse négative à la question que j'ai posée plus haut, c'est-à-dire que les tableaux matériels auxquels donnent lieu les poëmes d'Homère ne peuvent, quelque nombreux, quelque excellents qu'ils soient, permettre de rien conclure quant au talent pittoresque du poëte ?

XIV

S'il en est ainsi, si un poëme peut être tres-fertile pour le peintre, sans être lui-même pittoresque, tandis qu'au contraire un autre peut être très-pittoresque et pourtant n'être pas fertile pour le peintre, alors c'en est fait de l'idée du comte Caylus qui voulait faire, de l'utilité pour le peintre, la pierre de touche des poëtes, et qui prétendait leur assigner leur rang d'après le nombre de tableaux qu'ils fournissent à l'artiste [1].

1. Tableaux tirés de l'*Iliade*, Avert., p. v. « On est toujours convenu que plus un poëme fournissait d'images et d'actions, plus il avait de supériorité en poésie. Cette réflexion m'avait conduit à penser que le calcul des différents tableaux qu'offrent les poëmes pouvait servir à comparer le mérite respectif des poëmes et des poëtes. Le nombre et le genre de tableaux que présentent ces grands ouvrages auraient été une espèce de pierre de touche, ou plutôt une balance certaine du mérite de ces poëmes et du génie de leurs auteurs. »

Loin de nous de vouloir, même par notre silence, laisser à cette idée l'apparence d'une règle. Milton, le premier, en tomberait l'innocente victime. Car il semble réellement que le jugement méprisant porté sur lui par Caylus n'est pas tant la conséquence d'un goût national que celle de sa prétendue règle. La perte de la vue, dit-il, est peut-être la plus grande ressemblance que Milton ait eue avec Homère. Il est vrai que Milton ne peut remplir aucune galerie ; mais s'il fallait que, aussi longtemps que je garderai mes yeux corporels, leur sphère fût la mesure de celle de mes yeux intérieurs, j'attacherais un grand prix à la perte des premiers pour me délivrer d'une pareille restriction.

Le *Paradis perdu*, tout en ne fournissant que peu de sujets de tableau, n'en est pas moins la première épopée après celle d'Homère. D'autre part, la passion de Jésus-Christ n'est pas un poëme, quoiqu'il soit presque impossible d'y placer la tête d'une épingle sans rencontrer un passage ayant occupé une foule des plus grands artistes. Les évangélistes racontent le fait avec la simplicité la plus sèche possible, et l'artiste met à profit les diverses parties de ce fait sans que eux, de leur côté, aient montré la moindre étincelle de génie pittoresque. Il y a des faits pittoresques et d'autres qui ne le sont pas ; l'historien peut raconter de la manière la moins pittoresque ceux qui le sont le plus, comme le poëte sait présenter d'une manière pittoresque ceux qui le sont le moins.

Quand on entend la chose autrement on se laisse

tromper par l'amphibologie du mot. Un tableau poétique [1] n'est pas nécessairement celui qui peut fournir l'occasion d'un tableau matériel. Mais tout trait, tout ensemble de traits par lequel le poëte nous rend son objet si sensible que cet objet nous est plus connu que les mots qu'il a employés pour le peindre, est dit pittoresque, s'appelle un tableau, parce qu'il nous rapproche du degré d'illusion dont le tableau matériel est capable, et qui naît tout d'abord et très-facilement d'un tableau matériel.

XV

Maintenant, le poëte peut, comme le prouve l'expérience, élever à ce degré d'illusion la représentation d'objets autres que les objets visibles. Il s'en-

1. Ce que nous appelons tableau poétique, les anciens l'appelaient Visions, comme on peut le voir dans Longin, et ce que nous appelons l'illusion, l'effet de ces tableaux, se nommait chez eux Évidence. C'est pourquoi l'un d'eux, à ce que rapporte Plutarque (Erot., t. II, édit. Henri Étienne, p. 1351), avait dit que les Visions poétiques étaient, par leur Évidence, les rêves de gens éveillés : *Αἱ ποιητικαὶ φαντασίαι διὰ τὴν ἐνάργειαν ἐγρηγορότων ἐνύπνιά εἰσιν.* Je voudrais bien que les traités de poésie eussent employé cette dénomination et se fussent abstenus du mot tableau. Ils nous auraient épargné une foule de règles à demi-vraies dont le principal fondement est la consonnance d'un nom arbitraire. Les Visions poétiques n'eussent été par personne renfermées si légèrement dans les bornes d'un tableau matériel. Mais du moment qu'on donnait aux Visions le nom de tableaux poétiques, le point de départ de l'erreur était posé.

suit donc nécessairement que l'artiste voit lui échapper des classes entières de tableaux qui appartiennent au poëte par privilége. L'ode de Dryden sur la fête de sainte Cécile est remplie de peintures musicales qui ne sauraient occuper le pinceau. Mais je ne veux pas me perdre dans de semblables exemples qui ne peuvent guère nous enseigner qu'une chose, c'est que les couleurs ne sont pas des sons et que les oreilles ne sont pas des yeux.

Je m'en tiendrai aux tableaux d'objets visibles qui sont communs au poëte et au peintre. D'où vient que nombre de tableaux poétiques de ce genre ne peuvent servir au peintre, et que, d'autre part, beaucoup de tableaux véritables perdent, dans la description du poëte, la plus grande partie de leur effet ?

Des exemples pourront m'aider. Je reprends celui-ci : le tableau de Pandarus, dans le quatrième livre de l'*Iliade*, est un des plus achevés et des plus frappants de tout Homère. Depuis l'instant où il saisit son arc jusqu'à celui où la flèche part, chaque moment est dépeint, et tous ces moments sont si rapprochés, et pourtant si distincts, que si l'on ne savait pas se servir d'un arc, on l'apprendrait par ce tableau seul [1]. Pandarus saisit son arc, y place la corde, ouvre son carquois, choisit une flèche qui n'a pas encore servi, bien empennée, il

1. *Iliade*, IV, v. 105-115 : « Aussitôt il saisit un arc bien poli.... Le guerrier posa son arc pour le tendre, et l'appuya sur le sol.... Il ouvrit donc son carquois, et en tira une flèche toute neuve, rapide et sombre messagère de douleur. Puis il ajusta sur la corde tendue le trait fatal.... Il tira de la même

tire en arrière la corde avec le trait, dont la partie inférieure s'y appuie par la coche, la corde se rapproche de la poitrine, la pointe de fer de la flèche se rapproche de l'arc, le grand arc courbé en cercle se redresse avec bruit, la corde vibre, la flèche s'élance et vole à son but.

Il est impossible que Caylus n'ait pas vu cet excellent tableau. Qu'y a-t-il donc trouvé qui le lui ait fait considérer comme impropre à occuper son artiste? Et pour quelle raison l'assemblée des dieux réunis en conseil et buvant, lui a-t-elle paru plus convenable à ce point de vue? Ici comme là ce sont des objets visibles, et que faut-il au peintre de plus que des objets visibles pour remplir sa toile?

Le nœud doit être ceci. Bien que deux sujets, étant visibles, soient également convenables pour la peinture, il se trouve pourtant entre eux cette différence essentielle que l'un est une action visible progressive, dont les diverses parties se présentent les unes après les autres dans la suite du temps, tandis que l'autre, au contraire, est une action visible constante, dont les diverses parties se déploient à côté les unes des autres dans l'espace. Puisque la peinture, en raison des caractères ou des moyens d'imitation qui lui sont propres et qu'elle ne peut qu'enfermer dans l'espace, doit renoncer complé-

main la flèche et le nerf de bœuf, si bien que la corde touchait à la mamelle, et le fer à la corne; puis, lorsque le grand arc arrondi sur lui-même fut bandé, il siffla soudain, la corde retentit avec force, et le trait acéré partit, impatient de voler dans les rangs. »

tement au temps, donc les actions progressives, en tant que progressives, ne peuvent être pour elle des sujets, mais elle doit se contenter d'actions juxtaposées, ou de simples corps qui, par leur arrangement, font présumer une action. La poésie au contraire.....

XVI

Mais je veux tâcher de rattacher cette vérité à ses premiers principes.

Voici mon raisonnement : s'il est vrai que la peinture emploie pour ses imitations des moyens ou des signes tout autres que la poésie, c'est-à-dire des formes et des couleurs enfermées dans l'espace, tandis que celle-ci emploie des sons articulés qui se succèdent dans le temps ; s'il est incontestable que les signes doivent avoir une relation naturelle et simple avec l'objet signifié, donc, des signes rangés les uns à côté des autres ne peuvent exprimer que des objets qui existent ou dont les parties existent les unes à côté des autres, de même que des signes qui se suivent les uns après les autres ne peuvent représenter que des objets qui se suivent ou dont les parties se suivent les unes les autres.

Des objets qui existent, ou dont les parties existent les unes à côté des autres, s'appellent des corps. Conséquemment, les corps avec leurs qualités visibles sont les objets propres de la peinture.

Des objets qui se suivent, ou dont les parties se suivent les unes les autres, s'appellent généralement des actions. Conséquemment, les actions sont l'objet propre de la poésie.

Pourtant, tous les corps existent non-seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps. Ils ont une durée et peuvent, à chaque instant de leur durée, changer d'aspects et de rapports. Chacun de ces aspects et de ces rapports instantanés est l'effet d'un aspect et d'un rapport précédents, et peut être la cause d'un aspect et d'un rapport qui suivront, en devenant ainsi, en quelque sorte, le centre d'une action. Conséquemment, la peinture peut aussi imiter des actions, mais seulement par voie d'inductions tirées des corps.

D'autre part, les actions ne peuvent subsister par elles-mêmes, mais doivent être adhérentes à certains êtres. En tant que ces êtres sont des corps, ou sont considérés comme des corps, la poésie représente aussi des corps, mais seulement par voie d'inductions tirées des actions.

Pour ses compositions, qui représentent des êtres coexistants, la peinture ne peut prendre qu'un seul instant de l'action, et elle doit, par conséquent, choisir le plus fécond, celui qui fera le mieux comprendre l'instant qui précède et l'instant qui suit.

De même la poésie, pour ses imitations successives, ne peut prendre qu'une seule des qualités des corps, elle doit, par conséquent, choisir celle qui éveille l'image la plus sensible du corps sous l'aspect dont elle a besoin.

De là découle la règle de l'unité dans les épi-

thètes pittoresques et d'une réserve sévère dans la peinture des objets corporels.

Je me fierais peu à cette suite aride de raisonnements, si je ne les trouvais complétement confirmés par la pratique d'Homère, ou pour mieux dire, si je n'y avais été amené par la pratique même d'Homère. Ces principes seuls peuvent indiquer et faire comprendre la grande manière du poëte grec, en même temps qu'ils font justice de la manière opposée propre à tant de poëtes modernes, qui veulent rivaliser avec le peintre sur un point où ils doivent nécessairement être vaincus par lui.

Je vois qu'Homère ne dépeint que des actions progressives ; quant aux corps et aux objets isolés, il ne les peint qu'au moyen de la part qu'ils prennent à ces actions, et cela, généralement, par un seul trait. Qu'y a-t-il donc d'étonnant à ce que, là où Homère peint, le peintre ne trouve que peu de chose ou même rien à faire pour lui, et qu'il trouve à moissonner là seulement où le récit amène ensemble une foule de beaux corps, placés dans de belles postures et dans un emplacement favorable à l'art, quelque peu que le poëte lui-même dépeigne ces corps, cette posture, cet emplacement ? Que l'on parcoure morceau par morceau toute la suite des tableaux proposés d'après Homère par Caylus, et l'on trouvera dans chacun d'eux la confirmation de cette remarque.

Je laisse donc ici le comte et sa prétention de faire de la palette du peintre la pierre de touche du poëte, et je vais examiner de plus près la manière d'Homère.

Homère, dis-je, n'a généralement pour une chose

qu'un seul trait. Un vaisseau est, pour lui, tantôt le noir vaisseau, tantôt le vaisseau creux, tantôt le vaisseau rapide, tout au plus, le noir vaisseau bien dirigé. Il ne s'engage pas plus avant dans la peinture du vaisseau. Mais il fait de l'embarquement, du départ, de l'arrivée à terre, un tableau détaillé, tableau qui obligerait le peintre à en faire cinq ou six différents s'il voulait le produire en entier sur sa toile.

Il est vrai que diverses circonstances forcent Homère à arrêter plus longtemps notre regard sur certains objets corporels; mais malgré cela il n'en fera pas un tableau que le peintre puisse suivre avec son pinceau ; il sait, par d'innombrables artifices, nous montrer cet objet dans une succession d'instants, à chacun desquels il paraît autre, et c'est le dernier instant que le peintre doit attendre pour nous montrer achevé ce que, chez le poëte, nous avons vu naître. Par exemple : Homère veut-il nous faire voir le char de Junon, il faut qu'Hébé le forme sous nos yeux, morceau par morceau. Nous voyons les roues, l'essieu, le siége, le timon, les courroies, les cordes, non pas tant dans leur ensemble que par la manière dont ils s'assemblent sous les mains d'Hébé. Pour les roues seulement le poëte emploie plus d'un trait et nous montre les huit rayons d'airain, les jantes d'or, les cercles de bronze, les moyeux d'argent, le tout en détail. On pourrait dire ceci : comme il y avait plus d'une roue, il fallait que le temps passé à leur description fût proportionné à celui qu'il fallait réellement pour les placer [1].

1. *Iliade*, V, v. 722-731.

« Hébé adapta, aux deux côtés du char, les cercles des roues ; ils étaient d'airain, à huit rayons sur un axe de fer ; le tour extérieur, d'or massif, était orné de cercles d'airain, ouvrage merveilleux ; les moyeux étaient d'argent ; le siége était attaché par des lanières garnies d'argent ; deux courroies entouraient le char et retenaient le timon d'argent, auquel elle attacha le joug d'or, et y passa les superbes guides d'or. »

Homère veut-il nous montrer comment était vêtu Agamemnon ? Il faut que devant nos yeux le roi se revête, pièce à pièce, de son costume complet : le fin vêtement de dessous, le grand manteau, les belles bottines, l'épée ; alors il est complétement prêt et saisit son sceptre.

Nous voyons les vêtements, tandis que le poëte peint l'action de se vêtir. Un autre peint le vêtement jusqu'à la moindre frange et nous n'aurions rien pu voir de l'action :

« Il revêtit sa belle tunique, fine, neuve, et jeta autour de lui son grand manteau ; à ses pieds il mit sa belle chaussure et ceignit ses épaules de son épée d'argent ; puis il prit le sceptre paternel, toujours incorruptible [1]. »

Lorsque, de ce sceptre, appelé ici seulement paternel, incorruptible, de même que dans un autre endroit un sceptre semblable sera désigné comme le sceptre garni de clous d'or, lorsque, dis-je, de ce spectre respectable il faut nous donner une image plus complète et plus juste, que fera alors Homère ? Nous peindra-t-il en outre les clous d'or avec le bois et la tête sculptée ? Oui, sans doute, si cette description devait être mise dans un livre d'armoi-

1. *Iliade*, II, v. 42-46.

ries afin que plus tard on en pût faire, d'après cela, un autre exactement semblable. Et pourtant je suis certain que maint poëte moderne aurait fait d'après ce sceptre une semblable description héraldique, dans la conviction sincère de l'avoir réellement peint, puisque le peintre peut l'imiter. Mais qu'importe à Homère la distance où il laisse le peintre derrière lui ? Au lieu d'une image, il nous donne l'histoire du sceptre : d'abord il est entre les mains de Vulcain qui le fabrique ; ensuite il brille entre les mains de Jupiter ; plus tard, il est l'insigne de la dignité de Mercure ; après, il sert de bâton de commandement au belliqueux Pélops ; puis, de houlette au pacifique Atrée, et ainsi de suite :

« ..... Tenant son sceptre. Ce sceptre était l'ouvrage de Vulcain. Vulcain l'avait remis à Jupiter, le puissant fils de Saturne. Jupiter le donna à Mercure, et le puissant Mercure le donna à Pélops, le dompteur de coursiers. Pélops à son tour le donna à Atrée, le pasteur des peuples. Atrée, en mourant, le légua à Thyeste, riche en terres, et Thyeste à son tour le laissa à Agamemnon, pour qu'il gouvernât beaucoup d'îles et toute l'Argolide [1].

Finalement, je connais mieux ce sceptre que si le peintre me le mettait sous les yeux ou qu'un second Vulcain m'en pût mettre un dans les mains. Je ne m'étonnerais pas de découvrir qu'un des vieux commentateurs d'Homère eût admiré cet endroit comme l'allégorie la plus parfaite de la naissance, du progrès, de l'affermissement et enfin de la transmission héréditaire du pouvoir parmi les hommes :

1. *Iliade*, II, v. 101-108.

Je sourirais, il est vrai, en lisant que Vulcain, qui a travaillé le sceptre, est, comme feu, comme ce qu'il y a de plus indispensable à l'homme pour sa conservation, l'image de la satisfaction des besoins qui ont poussé les premiers hommes à se soumettre à l'un d'entre eux ; que le premier roi, fils du Temps (Jupiter, fils de Saturne), a été un vénérable vieillard qui partagea sa puissance avec un homme habile et éloquent, avec un certain Mercure (messager meurtrier d'Argus), ou même voulut s'en décharger entièrement sur lui ; qu'à une certaine époque, lorsque le jeune État fut attaqué par des ennemis extérieurs, l'habile orateur a laissé son pouvoir suprême au plus brave guerrier (Pélops, qui dompte les chevaux) ; que le brave guerrier, après avoir réprimé les ennemis et assuré la sécurité de l'État, avait eu l'habileté de transmettre le pouvoir à son fils qui, gouverneur pacifique, pasteur bienfaisant de ses peuples (pasteur des peuples), leur a fait connaître les plaisirs et l'abondance. En conséquence, après sa mort, le chemin a été ouvert au plus riche de ses parents (Thyeste, riche en troupeaux) pour attirer à soi par les présents et la corruption ce qui jusque-là avait été accordé par la confiance, et considéré par l'homme de mérite plutôt comme une charge que comme une dignité, et il a pu désormais se l'assurer à toujours, comme un bien pour ainsi dire acquis à sa famille. Je sourirais, mais malgré cela je sentirais s'augmenter mon respect pour le poëte auquel on peut autant prêter. — Mais cela est hors de mon propos et je considère seulement ici l'histoire du

sceptre comme un artifice par lequel on réussit à nous arrêter devant un objet isolé sans s'engager dans une froide description de ses parties. De même, lorsque Achille jure par son sceptre de se venger du mépris avec lequel Agamemnon le traite, Homère nous donne l'histoire de ce sceptre. Nous voyons croître le rameau sur la montagne, le fer le détache du tronc, l'effeuille, le dépouille de son écorce, et le rend propre à être, entre les mains des juges des peuples, le signe de leur dignité divine [1] :

« Par ce sceptre, qui jamais ne produira plus ni feuilles, ni rameaux, depuis qu'il a été séparé de son tronc dans les montagnes, et ne reverdira plus ; car le fer l'a dépouillé de ses feuilles et de son écorce ; et maintenant les fils des Achéens le portent dans leurs mains, eux qui défendent les lois au nom de Jupiter. »

L'intention d'Homère, ici, était moins de décrire deux bâtons, différents de matière et de forme, que de nous donner une image sensible de la différence de pouvoir dont ces bâtons étaient les signes. Celui-là est l'ouvrage de Vulcain ; celui-ci a été coupé sur la montagne par une main inconnue ; celui-là est un vieil héritage d'une noble maison ; celui-ci est destiné à la première main venue ; celui-là, dans la main d'un monarque, s'étend sur un grand nombre d'îles et sur Argos tout entière ; celui-ci est porté par un Grec à qui, avec d'autres, on avait confié la garde des lois. Telle était réellement la

1. *Iliade*, I, v. 234-239

distance qui séparait l'un de l'autre Agamemnon et Achille, distance que, malgré son aveugle colère, Achille lui-même ne pouvait s'empêcher de reconnaître.

Mais ce n'est pas seulement lorsqu'il veut lier à une description des vues plus étendues, c'est encore lorsqu'il n'a à donner qu'une simple image qu'Homère sème les divers traits de cette image dans une sorte d'histoire de l'objet. De cette manière, les diverses parties de cet objet, que dans la nature nous voyons à côté les unes des autres, se succèdent tout aussi naturellement dans ses tableaux et suivent d'un pas égal le cours du récit. Par exemple : il veut nous peindre l'arc de Pandarus, un arc de corne, de telle et telle longueur, bien poli et garni aux deux extrémités de feuilles d'or; que fait-il? Nous énumère-t-il si sèchement toutes ces circonstances les unes après les autres? En aucune façon : ce serait détailler cet arc, le décrire, mais non le peindre. Il commence par la chasse du bouquetin, des cornes duquel l'arc a été fait; Pandarus l'avait épié dans les rochers et l'avait abattu; les cornes étaient d'une grandeur extraordinaire, c'est pourquoi il eut l'idée d'en faire un arc; on les met en œuvre, l'artiste les joint ensemble, les polit, les garnit; et ainsi, comme je l'ai dit, nous voyons naître chez le poëte ce que chez le peintre nous ne pouvons voir qu'achevé :

« Un arc poli, de la corne d'une chèvre sauvage, qu'il frappa lui-même sous la poitrine au moment où elle tombait dans son piége à la descente d'une montagne; elle tomba renversée sur le rocher; sa tête était ornée de cornes à seize

branches; le fabricant les polit et les ajusta avec soin et les garnit d'un couronnement d'or [1]. »

Je ne finirais pas si je voulais citer tous les exemples de ce genre. Ils se présenteront en foule à l'esprit de quiconque possède son Homère

XVII

Mais, objectera-t-on, les signes qu'emploie la poésie, non-seulement se suivent l'un après l'autre, mais ils sont encore arbitraires, et, comme signes arbitraires, ils sont susceptibles de représenter des corps tels qu'ils existent dans l'espace. Il s'en trouve des exemples chez Homère lui-même; il suffit de se rappeler son bouclier d'Achille pour avoir l'exemple le plus concluant de la manière détaillée, et pourtant poétique, dont on peut représenter un objet isolé, d'après les diverses parties juxtaposées dont il est formé.

Je vais répondre à cette double objection. Je dis double parce qu'un raisonnement juste n'a pas besoin de s'appuyer sur un exemple, et, parce que, d'autre part, un exemple d'Homère a du poids pour moi, lors même que je ne puis le justifier par aucun raisonnement.

Le raisonnement est juste; puisque les signes du langage sont arbitraires, il est donc bien possible

1. *Iliade*, IV, v. 105-111.

que, par leur moyen, on parvienne à représenter l'une après l'autre les parties d'un corps, tout aussi bien que, dans la nature, elles se trouvent disposées les unes à côté des autres. C'est là une propriété du langage et de ses signes en général, mais ce n'est pas par cette qualité qu'ils sont le plus convenables au but de la poésie. Le poëte ne veut pas seulement être compréhensible, il ne suffit pas que ses images soient claires et précises ; c'est de quoi le prosateur se contente, mais le poëte veut rendre les idées qu'il éveille en nous si vives, que, dans notre transport, nous croyions éprouver les impressions sensibles des objets eux-mêmes, et que, dans ce moment d'illusion, nous cessions d'avoir conscience du moyen, des mots qu'il emploie pour parvenir à ce résultat. C'est ce qui nous a été démontré plus haut par la définition du tableau poétique. Le poëte doit toujours peindre ; nous allons voir jusqu'à quel point, les corps, par la juxtaposition de leurs diverses parties, se prêtent à cette peinture.

Comment acquérons-nous la notion d'une chose étendue dans l'espace? Nous nous représentons d'abord les parties séparément, ensuite les rapports de ces parties, puis enfin le tout. Nos sens accomplissent avec une si étonnante rapidité ces diverses opérations, qu'elles nous semblent n'en former qu'une seule ; et cette rapidité est absolument nécessaire pour que nous puissions nous former du tout une notion qui n'est que le résultat de la notion des parties et de leurs rapports. Admettons maintenant que le poëte nous conduise, dans le

plus bel ordre, d'une des parties de l'objet à l'autre ; admettons qu'il sache nous rendre aussi évidents que possible les rapports de ces parties ; combien lui faudra-t-il de temps pour cela ? Ce que l'œil aperçoit d'un seul coup, il nous le dénombre pièce à pièce, et souvent il arrive qu'au dernier trait nous avons oublié le premier. Pourtant c'est de ces traits qu'il faut que nous composions le tout ; les détails soumis à l'examen de l'œil restent devant lui, il peut les parcourir et les parcourir encore ; pour l'oreille, au contraire, les détails entendus sont perdus, s'ils ne restent pas dans la pensée. Admettons même qu'ils y restent. Quelle peine, quel effort n'en coûte-t-il pas pour renouveler avec autant d'intensité, précisément dans l'ordre voulu, les impressions produites, et pour les embrasser d'un seul coup avec une promptitude médiocre, afin d'arriver à une vague notion de l'ensemble.

Que l'on essaie sur un exemple qui peut passer pour un modèle dans son genre [1] :

« Là, la noble gentiane élève sa tête orgueilleuse au-dessus de la foule plus humble des herbes plébéiennes ; tout un peuple de fleurs sert sous son drapeau. Sa sœur à fleurs bleues, elle-même, s'incline pour l'honorer. Ses fleurs, d'un or brillant, disposées en rayons, s'élèvent en pyramide sur la tige et couronnent son vêtement gris ; la vive blancheur des feuilles, rayées de vert foncé, brille de l'éclat changeant d'un diamant humide. O la plus juste des lois ! La force est mariée à la grâce, dans un beau corps habite une âme encore plus belle.

« Ici rampe une humble plante semblable à un nuage gris, à laquelle la nature a donné des feuilles disposées en croix, la gracieuse fleur montre les deux mandibules dorées que porte

1. Voy. *les Alpes*, par M. de Haller.

un oiseau d'améthyste. Là, une feuille brillante, dont chaque dentelure a la forme d'un doigt, jette un reflet vert sur un ruisseau limpide; un calice strié renferme dans des rayons blancs la tendre neige des fleurs que colore une légère teinte de pourpre. L'émeraude et les roses fleurissent aussi sur la bruyère qu'on foule aux pieds, et les rochers se couvrent d'un vêtement de pourpre. »

Voilà des plantes et des fleurs que le savant poëte peint avec beaucoup d'art et d'après nature. Il les peint, mais sans aucune illusion. Je ne veux pas dire que, d'après son tableau, celui qui n'aurait jamais vu ces plantes ni ces fleurs ne s'en formerait aucune idée. Il se peut que tout tableau poétique exige une connaissance préalable de son objet. Je ne nierai même pas que chez celui qui peut s'aider d'une pareille connaissance, le poëte ne puisse éveiller une idée plus vive de certains détails. Je lui demande seulement ce que devient l'idée de l'ensemble? Pour que cette idée atteigne toute sa netteté, aucun détail particulier n'y doit prédominer, mais la lumière la plus vive doit paraître répandue également sur tous; notre imagination doit pouvoir les parcourir tous avec la même rapidité, pour se représenter par leur moyen, d'un seul coup, ce que dans la nature on voit d'un seul coup. Est-ce ici le cas? Et si ce ne l'est pas, comment a-t-on pu dire « que l'image la plus ressemblante d'un peintre serait pâle et morne auprès de cette description poétique [1] ? » Elle reste infiniment au-dessous de ce que des lignes et des couleurs peuvent

1. Breitinger, *Poétique et critique*, t. II, p. 807.

exprimer sur une toile, et le critique qui en fait cet éloge exagéré a dû la considérer sous un point de vue complétement faux. Les ornements étrangers que le poëte y a entremêlés, l'inspiration s'élevant au-dessus de la vie végétale, le développement des qualités internes auxquelles la beauté extérieure ne sert que d'enveloppe, ont dû l'occuper plus que cette beauté elle-même, plus que le degré de vivacité et de ressemblance de l'image que le peintre ou que le poëte peut nous en donner. C'est pourtant uniquement de cela qu'il s'agit ici, et pour dire que ces seuls vers :

« Ses fleurs d'un or brillant, disposées en rayons, s'élèvent en pyramide sur la tige et couronnent son vêtement gris. La vive blancheur des feuilles rayées de vert foncé brille de l'éclat changeant d'un diamant humide, »

que ces vers peuvent rivaliser avec l'impression produite par l'imitation d'un Huysum, il faut n'avoir jamais interrogé ses sentiments, ou vouloir, de parti pris, les dissimuler. Lorsqu'on tient les fleurs elles-mêmes à la main, il peut être très-joli de réciter ces vers en les y comparant, mais, par eux-mêmes, ils disent peu de chose ou même rien du tout. J'entends à chaque mot le poëte à l'œuvre, mais je suis bien loin de voir la chose elle-même.

Je le répète donc : je ne refuse pas au langage en général le pouvoir de dépeindre, au moyen de ses diverses parties, un ensemble matériel. Il peut le faire, parce que les signes qu'il emploie, bien que se suivant les uns les autres, sont cependant des

signes arbitraires. Mais je refuse ce pouvoir au langage en tant qu'il est l'instrument de la poésie, parce que de semblables descriptions par les mots manquent de l'illusion, qui est le principal caractère de la poésie ; cette illusion, dis-je, doit leur manquer, parce que le caractère de coexistence du corps s'y trouve en opposition avec le caractère de consécutivité du langage, et tandis que le premier disparaît dans le dernier, la constitution de l'ensemble nous apparaît, il est vrai, dans ses parties, mais le rapprochement définitif de ces parties, pour reconstruire le tout, devient extraordinairement difficile, souvent même impossible.

Partout où il ne s'agit pas d'illusion, où l'on n'a affaire qu'à l'intelligence de son lecteur, et où l'on ne tend qu'à une notion précise et aussi complète que possible, ces descriptions des corps, exclues de la nature, peuvent bien trouver place, et non-seulement l'écrivain en prose, mais encore le poëte didactique (car là où il est didactique, il n'est pas poëte) peuvent employer très-utilement ces descriptions. C'est ainsi, par exemple, que Virgile, dans son poëme sur l'agriculture, décrit une vache propre à faire race :

« La vache la meilleure a le regard farouche, la tête d'une informe beauté, le cou épais, et qui laisse tomber jusqu'à ses jambes son fanon pendant. Ses flancs allongés s'étendent sans mesure , elle a tout grand, même le pied, et sous ses cornes recourbées on voit poindre deux oreilles velues. J'aime celle qui est tachetée de noir ou de blanc, qui secoue le joug, qui de temps en temps menace de la corne, qui tient du taureau par le mufle ; qui, haute de corps, balaye, en marchant, la poussière, de sa queue. »

Ou bien un beau poulain :

« Son front est élevé, sa tête est fine, son ventre mince, et sa croupe large ; des muscles vigoureux se dessinent sur son généreux poitrail [1]. »

Qui ne voit qu'ici le poëte a voulu analyser les parties plutôt que décrire l'ensemble ? Il veut nous énumérer les caractères distinctifs d'un beau poulain, d'une vache bien conformée, afin de nous mettre en état de juger la bonté de l'une ou de l'autre, selon que nous y rencontrons plus ou moins de ces caractères, mais il pouvait lui être très-indifférent de savoir si ces caractères se réunissaient facilement ou non pour former une image vivante.

En dehors de cet emploi, et sans l'artifice homérique ci-dessus indiqué, de changer le caractère de coexistence en une véritable succession, les peintures détaillées d'objets corporels ont toujours été considérées, par les juges les plus délicats, comme un froid jeu d'esprit qui demande peu ou point de génie. Quand le mauvais poëte n'en peut plus, dit Horace, il commence à dépeindre un bocage, un autel, un ruisseau serpentant à travers de riantes campagnes, un torrent qui mugit, un arc-en-ciel :

« C'est un bois sacré, l'autel de Diane, ou bien un ruisseau qui serpente avec mille détours, dans les riantes campagnes ; ailleurs c'est le Rhin, le grand fleuve, ou l'écharpe humide d'Iris [2]. »

1. *Georg.*, liv. III, v. 51 et 79.
2. *Art poét.*, v. 16.

Pope, dans la virilité de son talent, reportait très-dédaigneusement ses regards vers les essais descriptifs de son enfance poétique. Il disait expressément que quiconque veut porter dignement le nom de poëte, doit, aussitôt que possible, abandonner le genre descriptif, et il définissait ce genre de poëme : un festin composé uniquement de sauces [1]. Quant à M. de Kleist, je puis affirmer qu'il ne se faisait aucune illusion sur son *Printemps*. S'il eût vécu plus longtemps, il lui aurait donné une tout autre forme. Il pensait à y faire un plan et songeait au moyen de dérouler devant nos yeux, dans un ordre naturel, et les unes après les autres, cette

1. *Prologue des satires*, v. 340 : « Il ne s'égara pas longtemps dans le dédale de l'imagination, et sa muse ne dédaigna pas de chanter la vérité et la morale. »

Ibid., v. 148 : « Qui pouvait s'offenser quand la pure description tenait lieu d'esprit. »

La remarque de Warburton sur le dernier passage peut passer pour un commentaire authentique du poëte lui-même. « Il emploie *pure* dans un sens équivoque, pour signifier soit chaste soit insipide, et ce vers exprime son opinion sur le vrai caractère de ce qu'on appelle la poésie descriptive, genre de composition aussi absurde, selon lui, qu'un repas uniquement composé de sauces. Une imagination pittoresque doit servir à donner plus de relief et d'ornement à la raison, de sorte que, ne l'employer qu'à décrire, c'est faire comme les enfants qui s'amusent avec un prisme à cause du vif éclat de ses couleurs, tandis que si elles étaient employées avec économie, et distribuées avec art, elles pourraient servir à représenter les objets les plus nobles de la nature. » Le poëte, et le commentateur, semblent, il est vrai, avoir considéré la chose au point de vue moral plutôt qu'au point de vue artistique. Cela n'en vaut que mieux puisqu'elle paraît aussi frivole à un point de vue qu'à l'autre.

foule d'images qu'il semblait avoir, au hasard, tantôt d'un côté tantôt de l'autre, arrachées de l'espace infini de la nature rajeunie. Il aurait probablement fait ce que Marmontel, à l'occasion de ses églogues, n'hésitait pas à conseiller à plusieurs poëtes allemands. D'une succession d'images parcimonieusement entremêlées de sentiments, il eût fait une suite de sentiments parcimonieusement entremêlés d'images [1].

XVIII

Et l'on voudrait qu'Homère lui-même fût tombé dans ces froides peintures d'objets corporels !

Je crois qu'il n'y a qu'un petit nombre de passages que l'on puisse invoquer à cet égard ; et je suis certain que même ces rares passages sont tels qu'ils confirment la règle à laquelle ils paraissent faire exception.

Il est donc établi que le temps est le domaine du poëte, comme l'espace est le domaine du peintre.

Réunir en un seul et même tableau deux points éloignés de la durée, comme l'a fait Fr. Mazzuoli

1. *Poétique française*, t. II, p. 501 : « J'écrivais ces réflexions avant que les essais des Allemands dans ce genre (l'églogue) fussent connus parmi nous. Ils ont exécuté ce que j'avais conçu, et s'ils parviennent à donner plus au moral et moins au détail des peintures physiques, ils excelleront dans ce genre, plus riche, plus vaste, plus fécond et infiniment plus naturel et plus moral que celui de la galanterie champêtre. »

pour l'enlèvement des Sabines et la réconciliation opérée par elles entre leurs époux et leurs parents, ou bien, comme l'a fait le Titien pour toute l'histoire de l'Enfant prodigue : sa vie déréglée, sa misère et son repentir, c'est, de la part du peintre, commettre sur le domaine du poëte un empiétement que le bon goût n'approuvera jamais.

Raconter successivement au lecteur, afin de lui présenter une image de l'ensemble, plusieurs détails ou plusieurs choses que, dans la nature, je dois nécessairement voir à la fois, et qui doivent former un tout, c'est de la part du poëte commettre sur le domaine du peintre un empiétement pour lequel le poëte prodigue sans utilité beaucoup d'imagination.

Pourtant, de même que deux sages et bienveillants voisins, tout en ne permettant pas que l'un prenne au cœur même du domaine de l'autre des libertés inconvenantes, usent cependant, sur les limites extrêmes, d'une indulgence réciproque, qui compense de part et d'autre les petits empiétements que l'imprévu des circonstances oblige l'un à faire sur les droits de l'autre, de même en est-il pour la peinture et la poésie.

Je ne veux pas, à ce propos, insister sur ce que, dans les grands tableaux d'histoire, le moment choisi est presque toujours un peu étendu, et qu'il n'existe peut-être aucun ouvrage très-riche en personnages, dans lequel chaque personnage ait exactement la place et la pose qu'il devait avoir au moment de l'action principale; pour l'un, elles sont quelque peu antérieures, pour l'autre, quelque peu postérieures. C'est là une liberté que le maître

doit justifier par quelque artifice de disposition, par le rapprochement ou l'éloignement de ses personnages, lequel leur permet de prendre une part plus ou moins instantanée à ce qui se passe. Je ne m'appuierai que sur une remarque faite par M. Mengs à propos des draperies de Raphaël [1] : « Chez lui, dit-il, tous les plis sont motivés, soit par leur propre poids, soit par l'action des membres. Souvent on voit par leur disposition comment ils étaient auparavant. Raphaël y a même mis une certaine intention. On voit, par les plis, si une jambe, un bras, avant le mouvement actuel était en avant ou en arrière, si le membre auparavant plié s'est étendu ou s'étend, ou bien si, ayant été étendu, il se replie. » Il est incontestable que, dans cette circonstance, l'artiste a réuni en un seul deux instants différents. Car, puisque, lorsque le pied qui était en arrière se porte en avant, la partie du vêtement qui le recouvre suit immédiatement, à moins que le vêtement ne soit d'une étoffe très-raide, et par cela même très-peu convenable pour la peinture, il n'existe donc aucun moment où le vêtement fasse le moindre pli autre que celui qu'exige le mouvement actuel du membre; lui fait-on faire un autre pli, on représente le vêtement dans le moment précédent, et le membre dans le moment actuel. Néanmoins, qui y regardera de si près avec l'artiste, s'il trouve son avantage à nous montrer à la fois ces deux instants? Qui ne le louera pas bien plutôt d'avoir eu l'intelligence et la

1. *Pensées sur la Beauté et le Goût dans la peinture*, p. 69.

hardiesse de commettre une si petite faute pour obtenir une expression plus parfaite?

Même indulgence doit être accordée au poëte. Son imitation progressive ne lui permet rigoureusement de montrer à la fois qu'un seul côté, qu'une seule qualité de ses objets corporels. Mais si l'heureux génie de sa langue lui permet de le faire d'un seul mot, pourquoi lui serait-il interdit d'ajouter de temps en temps un second mot? Pourquoi pas encore un troisième, quand cela en vaut la peine? ou bien même un quatrième? J'ai déjà dit que chez Homère, un vaisseau, par exemple, est, ou simplement le noir vaisseau, ou le vaisseau profond, ou le rapide vaisseau, tout au plus le noir vaisseau bien garni de rameurs. Il est bien entendu que je parle de sa manière en général. Çà et là on trouve un passage où il ajoute la troisième épithète pittoresque : « des roues rondes, d'airain, à huit rayons [1] »; même la quatrième : « un bouclier partout poli, beau, d'airain, arrondi [2] ». Qui l'en blâmera? Qui ne lui saura pas beaucoup de gré de cette petite exubérance, en voyant quel bon effet elle peut produire dans un petit nombre de passages convenables?

Je ne prétends pourtant pas, de ma comparaison précédente de deux voisins bienveillants, déduire la justification du poëte pas plus que celle du peintre. Une simple comparaison ne prouve ni ne justifie rien. Mais voici ce qui les justifiera : de même que

1. *Iliade*, V, v. 722.
2. *Iliade*, XII, v. 294-295.

chez le peintre les deux instants différents se touchent de si près et si immédiatement qu'ils peuvent sans difficulté passer pour un seul et unique instant; de même, chez le poëte, les traits multiples qui représentent les diverses parties et les diverses propriétés étendues dans l'espace, se succèdent si rapidement, dans une durée si restreinte, que nous croyons les entendre tous à la fois.

Et ici, dis-je, Homère est servi d'une manière toute spéciale par l'excellence de sa langue. Non-seulement elle lui laisse toute liberté pour l'entassement et la composition des épithètes, mais elle a, pour ces épithètes entassées, un arrangement si heureux, que la suspension de leurs rapports est par là compensée. Il manque généralement un ou plusieurs de ces avantages aux langues modernes. Les unes, comme la langue française, en étant forcées de transcrire, par exemple, de cette façon : « les roues rondes qui étaient d'airain et avaient huit rayons, » expriment la pensée, mais détruisent l'image. Or ici la pensée n'est rien, l'image est tout; et la pensée sans l'image fait, du poëte le plus vivant, le plus fastidieux bavard. Sort auquel le bon Homère a été soumis fréquemment sous la plume de la scrupuleuse Mme Dacier. D'autre part, notre langue allemande peut bien, il est vrai, le plus souvent, rendre les épithètes d'Homère par des épithètes synonymes et aussi courtes, mais elle ne peut imiter l'arrangement si avantageux de la langue grecque. Nous disons bien : les rondes, d'airain, à huit rayons; mais « roues » se traîne

derrière. Qui ne sent que trois différents attributs énoncés avant le sujet ne peuvent produire qu'une image vague et confuse? Le grec lie le sujet immédiatement avec le premier attribut et fait suivre les autres; il dit : « de rondes roues d'airain, à huit rayons. » Nous savons ainsi d'un seul coup de quoi il parle, et, conformément à l'ordre naturel de la pensée, nous faisons connaissance d'abord avec la chose, ensuite avec ses qualités accidentelles. C'est un avantage que notre langue n'a pas. Ou bien, dois-je dire qu'elle l'a et qu'elle ne peut que rarement s'en servir sans équivoque? C'est tout un. Car si nous voulons placer les épithètes après, il faut qu'elles soient invariables; il faut que nous disions : *runde Räder, ehern und achtspeichigt.* Mais, laissés ainsi invariables, nos adjectifs deviennent complétement semblables aux adverbes; et si on les joint comme tels au plus prochain verbe qui a été affirmé de la chose, ils peuvent former un sens souvent tout à fait faux, et toujours très-équivoque.

Mais je m'arrête à des détails insignifiants, et je semble vouloir oublier le bouclier, le bouclier d'Achille, ce tableau célèbre, à cause duquel principalement Homère a été autrefois regardé comme un maître en peinture [1]. Un bouclier, dira-t-on, est pourtant bien un objet matériel distinct, dont la description, d'après ses parties, disposées les unes à côté des autres, ne doit pas être permise au poëte.

1. Denys d'Halicarnasse, cité par Th. Gale dans les *Opuscules mythologiques*, p. 401.

Et ce bouclier, Homère l'a décrit en plus de cent vers pompeux, pour sa matière, pour sa forme, pour toutes les figures qui en remplissaient l'immense surface; il l'a décrit avec tant de détail, avec tant de précision, qu'il n'a pas été difficile à des artistes modernes d'en faire un dessin en tous points conforme à cette description.

Je répondrai à cette objection spéciale.... que j'y ai déjà répondu : Homère peint le bouclier non pas comme achevé, parfait, mais comme un bouclier qu'on est en train de faire. Il a donc, ici encore, usé de cet heureux artifice qui consiste à changer en consécutif ce qu'il y avait de co-existant dans son sujet, et, par ce moyen, il a su changer une fastidieuse peinture d'un corps en un vif tableau d'une action. Ce n'est pas le bouclier que nous voyons, mais l'artiste divin occupé à fabriquer ce bouclier. Il s'avance vers son enclume avec son marteau et ses tenailles, et après qu'il a eu transformé en lames le métal grossier, à nos yeux, sous son marteau habile, sortent de l'airain, l'une après l'autre, les images dont il veut l'orner. Nous ne le perdrons plus de vue jusqu'à ce que tout soit fini. Maintenant il est fini et nous admirons l'ouvrage, mais de cette admiration confiante d'un témoin oculaire qui l'a vu faire.

On ne peut en dire autant du bouclier d'Énée dans Virgile. Ou le poëte romain n'a pas senti ici la beauté de son modèle, ou bien les choses qu'il voulait mettre sur son bouclier lui ont paru être de nature à ne pouvoir être exécutées sous nos yeux. C'étaient des prophéties qu'il n'eût peut-être

pas été convenable que le dieu expliquât en notre présence aussi clairement que le poëte le fait ensuite. Des prophéties, en tant que prophéties, exigent un langage obscur qui ne comporte pas les noms des héros futurs auxquels elles s'appliquent. Et pourtant, selon toute apparence, ces noms étaient ici l'important pour le poëte et le courtisan [1]. Si cela l'excuse, cela ne détruit pourtant

1. Je trouve dans Servius une autre excuse pour Virgile, car Servius a également remarqué la différence qui existe entre les deux boucliers : « Il y a assurément une différence entre ce bouclier et celui d'Homère, où les choses se racontent en même temps qu'elles se font, tandis que sur celui de Virgile elles sont déjà faites quand on les connaît. Ici Énée reçoit les armes avant de les avoir examinées ; le tout est déjà raconté, quand Thétis porte les armes à Achille. » (Servius, sur le vers 625 du liv. VIII de l'*Énéide.*) Et pourquoi cela ? Par ce motif, selon Servius, que sur le bouclier d'Énée étaient représentées non-seulement les quelques actions citées par le poëte, mais encore : « Toute la race qui devait sortir « d'Ascagne et les guerres successives qu'elle devait soutenir. » Comment eût-il donc été possible que la rapidité avec laquelle Vulcain devait faire son travail eût permis au poëte d'énumérer dans le même temps cette longue suite de descendants, et de mentionner dans l'ordre toutes les guerres qu'ils devaient diriger ? Tel est le sens des paroles un peu obscures de Servius : « Et Virgile a bien fait ; car il ne paraît pas possible que, lorsque la narration s'enchaîne avec rapidité, l'œuvre de l'artiste s'exécute avec assez de promptitude pour répondre fidèlement à l'expression. » Puisque Virgile ne pouvait citer que quelque peu du *non enarrabile texto Clypei*, il ne pouvait le faire pendant le travail même de Vulcain, il lui fallait attendre que tout fût fini. Je voudrais bien pour Virgile que ce raisonnement de Servius fût tout à fait sans fondement ; l'excuse que je propose lui ferait bien plus d'honneur. Car, qui le forçait à mettre toute l'histoire romaine sur un bouclier ? En quelques tableaux, Homère avait fait de son bouclier un ré-

pas le mauvais effet qu'il a produit en s'écartant de la voie suivie par Homère. Les lecteurs d'un goût fin me donneront raison. Les dispositions que prend Vulcain pour son travail, sont, chez Virgile, à peu près les mêmes que celles que lui fait prendre Homère. Mais chez Homère, nous sommes admis à voir non-seulement les préparatifs du travail, mais encore le travail lui-même; tandis que, après nous avoir montré vaguement le dieu occupé avec ses Cyclopes [1],

« Ils forgent un bouclier immense.... Les uns reçoivent l'air dans des soufflets gonflés ; les autres trempent le fer dans l'eau sifflante ; l'antre gémit des coups frappés sur l'enclume. Les Cyclopes élèvent tour à tour leurs bras en cadence, et la tenaille mordante à la main, ils retournent la masse embrasée du fer, »

Virgile fait tomber le rideau et nous transporte vers une tout autre scène; il nous amène de là, insensiblement, dans la vallée où Vénus vient trouver Énée avec les armes qui ont été achevées pendant ce temps. Elle les appuie au tronc d'un chêne et quand le héros les a assez contemplées, admirées, tâtées et éprouvées, alors commence la description ou la peinture du bouclier, laquelle par ses éternels : voici, voilà, on voit auprès de cela, non loin de là vous apercevez, — devient si froide, si fasti-

sumé de tout ce qui se passe dans le monde. Ne semble-t-il pas que Virgile, ne pouvant surpasser le poëte grec par le choix des sujets ni par l'exécution des tableaux, ait voulu au moins lui être supérieur par le nombre ? Et quoi de plu puéril ?

1. *Enéide*, liv. VIII, 447-454.

dieuse que tous les ornements poétiques dont un Virgile a pu l'embellir étaient nécessaires pour qu'elle ne nous parût pas insupportable. De plus, puisque cette peinture n'est pas faite par Énée, lui qui admire les dessins sans rien savoir de leur signification,

« Il se plaît à voir l'image des choses qu'il ne connaît pas; »

ni par Vénus, bien qu'elle dût connaître les destinées de ses descendants tout aussi bien que son complaisant époux, mais puisqu'elle sort de la bouche même du poëte, il en résulte évidemment que l'action reste suspendue pendant cette description. Aucun des personnages du poëme n'y prend part; il est, en outre, fort indifférent pour la suite que le bouclier représente cela ou autre chose. Partout perce le fin courtisan qui orne son sujet de toutes sortes d'allusions flatteuses, mais on ne voit pas là le grand génie qui compte sur la force propre de son œuvre et méprise tout moyen étranger de la rendre intéressante. Le bouclier d'Énée n'est conséquemment qu'un véritable remplissage ayant pour seul et unique but de flatter l'orgueil national des Romains. C'est un ruisseau lointain que le poëte amène dans son fleuve pour lui donner un peu plus d'animation. Le bouclier d'Achille, au contraire, est un produit propre d'un sol fertile; car il fallait qu'un bouclier fût fait, et comme ce qui est nécessaire ne sort jamais sans grâces des mains de la divinité, il fallait que le bouclier eût des ornements. Mais l'art consistait à traiter ces ornements comme de simples ornements, à les lier à

l'objet principal afin de ne nous les montrer qu'à l'occasion de cet objet principal, et cela ne se pouvait faire que par la manière d'Homère. Homère fait faire des ornements à Vulcain en même temps et parce qu'il fait un bouclier qui doit être digne de lui; Virgile, au contraire, semble lui faire faire un bouclier à cause des ornements, puisqu'il attache assez d'importance aux ornements pour en faire une description spéciale longtemps après que le bouclier est achevé.

XIX

On connaît les objections que Scaliger, le pere, Perrault, Terrasson et autres font contre le bouclier d'Homère. Les réponses de Dacier, Boivin et Pope sont tout aussi connues. Mais il me semble que ces derniers se laissent souvent entraîner trop loin et que, confiants en leur bonne cause, ils avancent des choses qui sont aussi inexactes que peu propres à la justification du poëte.

Pour répondre à l'objection principale : qu'Homère couvre le bouclier d'une foule de sujets qu'il eût été impossible de faire tenir sur sa surface, Boivin entreprit de le faire dessiner en observant la mesure nécessaire. Son idée de divers cercles concentriques est très-ingénieuse, bien que les paroles du poëte ne l'autorisent aucunement; on ne trouve d'ailleurs rien qui indique que les anciens aient eu des boucliers divisés de cette manière.

Puisque Homère lui-même le nomme « un bouclier artistement travaillé de tous côtés », j'eusse préféré, pour y trouver plus de place, appeler à l'aide la surface concave; car on sait que les artistes anciens ne la laissaient pas vide, comme le montre le bouclier de Minerve par Phidias [1]. Ce n'était pourtant pas assez pour Boivin de ne pas user de ce privilége, il a encore augmenté sans nécessité les sujets eux-mêmes pour lesquels il devait trouver place sur l'espace ainsi diminué de moitié. Car ce qui, chez le poëte, n'est évidemment qu'un seul tableau, il l'a divisé en deux et même en trois différents tableaux. Je sais bien ce qui l'y a poussé, mais cela n'aurait pas dû l'y pousser. Au lieu de s'efforcer de satisfaire les prétentions de son adversaire, il aurait dû lui montrer que ses prétentions étaient injustes.

Je me ferai plus complètement entendre par un exemple ; quand Homère dit d'une ville :

« Une assemblée nombreuse se pressait sur le marché ; deux hommes s'y disputaient vivement au sujet d'un homicide. L'un affirmait avoir payé la rançon, l'autre niait l'avoir reçue. Tous les deux s'empressaient d'arriver au juge. Les uns soutenaient celui-ci, les autres celui-là. Les hérauts faisaient taire la foule. Les juges, assis dans le sacré hémicycle sur des pierres taillées, prenant dans leurs mains les bâtons des hérauts, se levèrent l'un après l'autre et prononcèrent la sentence ; on voyait aussi deux talents d'or placés au milieu de l'assemblée [2] »,

1. « Sur la surface convexe de ce bouclier il a représenté le combat des Amazones, et sur la surface concave la lutte des dieux et des géants. » Pline, liv. XXXVI, sect. 4, p. 726, édit. Hardouin.

2. *Iliade*, XVIII, v. 497-508.

je crois qu'il n'a voulu faire qu'un seul tableau, la peinture d'un jugement public à propos du payement contesté d'une amende considérable pour un meurtre commis. L'artiste qui veut exécuter ce sujet ne peut en utiliser à la fois qu'un seul moment ; soit le moment de l'accusation, ou celui de l'audition des témoins, ou celui du jugement ou tout autre moment qui lui convient le mieux, avant ou après ou entre deux de ceux-ci. Ce moment particulier, il le rend aussi fécond que possible, il le rend avec toutes les illusions dont l'art dispose et qui sont interdites à la poésie dans la représentation des objets visibles. Tout à fait inférieur de ce côté, obligé de peindre ce sujet avec des paroles, s'il ne veut pas échouer complétement, que peut faire le poëte sinon user des priviléges qui lui sont propres? Et quels sont ces priviléges? La liberté de s'étendre aussi bien sur ce qui a précédé que sur ce qui a suivi l'instant représenté par l'œuvre d'art, et la possibilité de nous faire voir ainsi, non-seulement ce que nous fait voir l'artiste, mais aussi ce que celui-ci ne peut que nous faire deviner. Ce n'est que par cette liberté, par cette possibilité, que le poëte se rapproche de l'artiste ; leurs œuvres sont aussi semblables que possible quand elles produisent un effet également vif, et non pas quand l'une n'apporte à l'âme, par l'intermédiaire de l'oreille, ni plus ni moins que l'autre ne représente à l'œil. C'est d'après ce principe que Boivin aurait dû juger le passage d'Homère et il n'en aurait pas fait autant de tableaux qu'il a cru y remarquer de périodes différentes. Il est vrai

que tout ce que dit Homère ne pouvait guère être réuni dans un seul tableau ; l'accusation et la défense, la déposition des témoins et l'appel au peuple divisé, l'effort des hérauts pour apaiser le tumulte, la décision de l'arbitre sont des choses qui se suivent l'une après l'autre, et qui ne peuvent être placées l'une à côté de l'autre. Cependant, ce qui n'était pas dans le tableau « in actu, » pour employer les termes d'école, y était « virtute, » et la véritable manière de reproduire par des paroles un tableau matériel, c'est de lier avec les objets réellement visibles ce qu'ils font supposer, et de ne pas se renfermer dans les bornes de l'art, qui permettent bien au poëte de raconter la donnée d'un tableau mais non de représenter le tableau lui-même.

De même Boivin divise en trois tableaux la peinture de la ville assiégée [1]. Il aurait aussi bien pu le diviser en douze qu'en trois. Une fois qu'il ne comprenait pas le génie du poëte et qu'il lui demandait de s'assujettir à l'unité du tableau matériel, il aurait pu trouver bien plus de violations de cette unité, puisqu'il eût été presque nécessaire de donner à chaque trait particulier du poëte une place particulière sur le bouclier. Selon moi, Homère n'a, en tout, pas plus de dix différents tableaux sur le bouclier, chacun d'eux commençant par : « là était représenté », « là était fait », ou bien « là il prit », ou bien : « le boiteux mit là pour ornement [2] ». Là

1. *Iliade*, XVIII, v. 509-540.

2. Le premier tableau commence au vers 483 et va jusqu'au vers 489 ; le second de 490 à 509; le troisième de 510 à 540; le quatrième de 541 à 549 ; le cinquième de 550 à 560 ; le

où la phrase ne commence pas par ces mots on n'a pas le droit d'admettre un tableau séparé; au contraire, tout ce qu'ils enferment doit être regardé comme un seul tableau auquel il ne manque que la concentration arbitraire sur un seul point de la durée, que le poëte n'était nullement forcé d'indiquer. Bien plus, s'il l'eût indiquée, s'il s'y fût étroitement tenu, s'il n'eût pas laissé échapper le moindre trait qui ne pût se rattacher à son développement réel, en un mot, s'il avait agi comme le demandent ses critiques, ces messieurs, il est vrai, n'auraient eu rien en lui à critiquer, mais dans le fait, aucun homme de goût n'y aurait rien trouvé à admirer.

Pope non-seulement approuva la division et le dessin de Boivin, mais il crut encore faire quelque chose de très-remarquable en montrant de plus que chacun de ces tableaux ainsi divisés est disposé d'après les lois les plus rigoureuses de la peinture aujourd'hui en usage. Contraste, perspective, les trois unités, il y trouvait tout observé le mieux du monde, quoiqu'il sût très-bien que, d'après des témoignages dignes de foi, la peinture, au temps de la guerre de Troie, était encore en enfance. Homère ne s'en serait donc pas tenu à ce que la peinture pouvait faire à cette époque ou dans son

sixième de 561 à 572 ; le septième de 573 à 586 ; le huitième de 587 à 589 ; le neuvième de 590 à 605, et le dixième de 606 à 608. Le troisième tableau seul n'est pas précédé des mots cités, mais par cette expression du second : « là il représenta deux villes », et par la nature même de la chose, il est assez évident que ce doit être un tableau séparé.

propre temps, mais il faudrait que, grâce à son génie, il eût deviné ce que, d'une manière générale, la peinture était en état de faire ; ou bien il faudrait que ces témoignages ne fussent pas tellement dignes de foi qu'on ne dût leur préférer le témoignage manifeste de l'art déployé dans la fabrication de ce bouclier. Quant à la première supposition, l'admette qui voudra ; pour la seconde, elle ne sera admise par aucun homme sachant quelque chose de plus que les seules indications des historiens. Car, si l'on croit qu'au temps d'Homère la peinture était encore dans l'enfance, ce n'est pas seulement parce que Pline ou tout autre le dit, mais surtout parce que, d'après les œuvres d'art dont parlent les anciens, on juge que beaucoup de siècles plus tard elle n'était guère plus avancée, et que, par exemple, les œuvres de Polygnote seraient encore loin de pouvoir subir l'épreuve que les tableaux du bouclier d'Homère soutiendraient selon Pope. Les deux grands morceaux de ce maître qui étaient à Delphes, et dont Pausanias nous a laissé une description si détaillée [1], étaient évidemment dépourvus de perspective. Cette partie de l'art doit être complétement refusée aux anciens et ce que Pope allègue, pour prouver qu'Homère en avait déjà une idée, ne prouve rien si ce n'est que lui-même n'en possède pas une notion bien précise [2]. « Homère, dit-il,

1. *Phocic.*, chap. XXV-XXXI.

2. Pour montrer que ce n'est pas trop dire de Pope, je vais citer dans sa langue originale le commencement du passage suivant tiré de lui (*Iliade*, vol. V, obs. p. 61) : « That « he was no stranger to aerial perspective, appears in his

ne peut avoir été étranger à la perspective, puisqu'il énonce expressément la distance d'un objet à un autre. Il remarque, par exemple, que les espions sont placés un peu plus loin que les autres personnages et que le chêne sous lequel on prépare le repas des moissonneurs est sur le côté ! Ce qu'il dit de la vallée parsemée de troupeaux, de chaumières et d'étables, est évidemment la description d'un grand paysage à perspective. Une autre preuve générale peut aussi être tirée de la foule de personnages représentés sur le bouclier, lesquels n'auraient pas pu être figurés dans toute leur grandeur. D'où l'on peut conclure d'une manière presque incontestable que l'art de les rapetisser d'après les lois de la perspective était déjà connu à cette époque. » La simple observation de cette loi d'optique qui fait que les objets paraissent plus petits de loin que de près, est loin de constituer la perspective dans un tableau. La perspective exige un point de vue particulier, un point d'observation déterminé et naturel ; et c'est ce qui manquait aux tableaux anciens. Dans les tableaux de Polygnote, le terrain n'était pas horizontal, mais s'élevait tellement par derrière que les personnages qui auraient dû pa-

« expressly marking the distance of object from object ; he « tells us, etc. » Je dis que Pope a ici employé très-improprement l'expression *aerial perspective* (perspective aérienne), attendu qu'elle n'a rien à faire avec la diminution de grandeur que donne la mesure de l'éloignement, mais que l'on entend par là uniquement l'atténuation et la modification des couleurs en raison de la nature de l'air ou du milieu à travers lequel nous les voyons. Celui qui a pu faire une telle faute pouvai très-bien ne rien entendre à ce dont il s'agissait.

raître placés les uns derrière les autres semblaient placés les uns au-dessus des autres. Et si cette position des divers personnages et des groupes qu'ils forment était générale, comme le font supposer les anciens bas-reliefs, où les personnages placés en arrière sont toujours plus élevés que ceux qui sont par devant, et se voient au-dessus d'eux, il est naturel de les supposer de même dans la description d'Homère, et de ne pas diviser inutilement ceux de ses tableaux qui peuvent, de cette façon, conserver leur unité. La double scène de la cité paisible à travers les rues de laquelle passe un joyeux cortége de noces, tandis que sur le marché se juge un procès important, n'exige conséquemment pas un double tableau, et Homère a bien pu l'imaginer unique en se représentant la ville d'un point de vue assez élevé pour que son regard embrassât à la fois les rues et le marché.

Mon opinion est que l'on n'est arrivé à la véritable perspective dans les tableaux qu'en passant par la peinture des décors, et encore lorsque celle-ci avait déjà atteint sa perfection, il n'a pas dû être si facile d'en appliquer les règles sur une simple surface plate, puisque, dans les peintures plus récentes des antiquités d'Herculanum, il se trouve des fautes contre la perspective si nombreuses et si diverses qu'on les pardonnerait à peine aujourd'hui à un écolier [1].

Mais je m'épargnerai la peine de réunir mes remarques éparses sur un sujet pour lequel j'espère

1. *Réflexions sur la peinture*, p. 185.

trouve satisfaction complète dans l'histoire de l'art qui nous a été promise par M. Winckelmann [1].

XX

Je reprends ma route, si toutefois un promeneur a une route.

Ce que j'ai dit des objets matériels en général, s'applique d'autant mieux aux objets matériels doués de beauté.

La beauté matérielle naît de l'effet concordant de diverses parties que l'œil embrasse à la fois. Elle exige donc que ces parties soient placées les unes à côté des autres ; et puisque les choses dont les parties sont placées les unes à côté des autres sont l'objet propre de la peinture, celle-ci peut, et peut seule imiter la beauté matérielle.

Le poëte, qui ne pourrait montrer que les uns après les autres les éléments de la beauté, s'abstient donc complétement de la peinture de la beauté matérielle, en tant que beauté. Il sent que ces éléments, rangés les uns après les autres, ne sauraient produire l'effet qu'ils font lorsqu'ils sont rangés les uns à côté des autres ; que le regard que nous jetons sur l'ensemble après leur énumération ne nous donne pas une image concordante dans tous ses détails ; qu'il est au-dessus du pouvoir de l'imagination humaine de se représenter quel effet pro-

1. Écrit en 1763.

duisent ensemble telle bouche, tel nez et tels yeux, si l'on ne peut rappeler à sa mémoire un ensemble analogue de ces parties, soit dans la nature, soit dans un produit de l'art.

Ici encore Homère est le maître des maîtres. Il dit : Nirée était beau, Achille était encore plus beau; Hélène avait une beauté divine. Mais nulle part il ne se laisse aller à la peinture détaillée de ces beautés. Pourtant, tout le poëme est fondé sur la beauté d'Hélène. Avec quelle prolixité un poëte moderne aurait amplifié là-dessus !

Déjà un Constantin Manassès a voulu orner sa sèche chronique d'un portrait d'Hélène. Je lui dois des remercîments pour sa tentative. Car je ne saurais réellement où découvrir un exemple qui montrât plus évidemment combien il est insensé d'entreprendre une chose qu'Homère a si sagement omise. Lorsque j'y lis ceci [1] :

« C'était la plus belle des femmes. Elle avait de beaux sourcils, un teint très-frais, de belles joues, une mine attrayante,

1. *Constantin Manassès Compend. chron.*, p. 20, édit. de Venise. Madame Dacier était très-satisfaite de ce portrait de Manassès à cela près des tautologies : « Constantin Manassès a, le mieux de tous, décrit la beauté d'Hélène, quoiqu'on puisse lui reprocher des tautologies » (*Ad Dietyn Cretensem*, lib. I, cap. III, p. 5). Elle cite aussi d'après Mézériac (*Comment. sur les Epîtres d'Ovide*, t. II, p. 361) les descriptions données par Darès le Phrygien et Cedrenus, de la beauté d'Hélène. Dans la première se trouve un trait assez bizarre : Darès dit d'Hélène qu'elle avait une tache entre les sourcils : *notam inter duo supercilia habentem*. N'était-ce pas vraiment fort beau? J'aurais voulu que la Française eût dit son avis là-dessus. Quant à moi, je regarde ici le mot *nota* comme

de grands yeux, une peau blanche comme la neige, un regard brillant et vif. Douce, délicate et tendre, c'était un jardin plein de grâces, la beauté personnifiée. Elle avait des bras d'albâtre, le front très-blanc, les joues vermeilles, des paupières charmantes, des traits séduisants. C'était une beauté sans apprêt, sans autre fard que sa couleur naturelle. Sa blancheur était relevée par le vif éclat de la rose comme l'ivoire l'est par celui de la pourpre. Son cou était long et d'une grande blancheur : d'où vient cette fiction des poëtes, que la belle Hélène eut un cygne pour père, »

il me semble voir rouler jusqu'au haut d'une montagne des pierres destinées à construire au sommet un pompeux édifice, mais qui retombent toutes d'elles-mêmes de l'autre côté. Quelle image laisse après lui ce déluge de mots? Quelle était enfin l'apparence d'Hélène? Si mille personnes lisaient cela, ne se feraient-elles pas toutes les mille une idée différente de sa beauté ?

Il est vrai que des vers politiques d'un moine ne

une altération et je crois que Darès veut parler de ce qui s'appelait chez les Grecs μεσόφρυον et chez les Latins *Glabella*. Les sourcils d'Hélène, veut-il dire, ne se joignaient pas, mais étaient séparés par un petit intervalle. Le goût des anciens différait sur ce point. Cet intervalle plaisait à quelques-uns et pas aux autres (*Junius de Pictura Vet.*, lib. III, cap. IX, p. 245). Anacréon tenait le milieu ; les sourcils de sa jeune fille n'étaient ni considérablement séparés ni complétement joints ensemble, ils se perdaient doucement en un même point. Il dit à l'artiste qui doit faire son portrait (Od. 28) :

« Ne me sépare pas les sourcils au milieu, ne me les joins pas non plus. Mais étends-les tous les deux comme tu le vois en elle, imperceptiblement autour de ses cils noirs. »

D'après la leçon de Pauw, bien que sans elle le sens soit le même et n'ait pas échappé à Henri Étienne :

Supercilii nigrantes
Discrimina nec arcus

sont pas de la poésie. Qu'on écoute donc l'Arioste faisant le portrait de l'enchanteresse Alcine [1] :

« Sa personne avait tous les charmes que l'habileté des peintres peut seule imaginer. Auprès de ses cheveux blonds, longs et bouclés, il n'est pas d'or qui ne perde son éclat. Sur ses joues délicates s'étendaient les couleurs entremêlées des roses et des lys. Son front enjoué, renfermé dans les bornes convenables, était d'ivoire poli, etc. [2]. »

Milton dit à l'occasion du Pandémonium : quelques-uns louaient l'œuvre, d'autres l'ouvrier. L'éloge de l'un n'est donc pas toujours nécessairement l'éloge de l'autre. Une œuvre d'art peut mériter tous les suffrages sans qu'il y ait beaucoup à dire

Confundito nec illos :
Sed junge sic ut anceps
Divortium relinquas,
Quale esse cernis ipsi.

Mais si j'ai rencontré le sens de Darès, quel mot faudrait-il bien lire au lieu de *notam?* Peut-être *moram?* car il est certain que *mora* signifie non-seulement l'espace de temps qui s'écoule avant qu'une chose arrive, mais aussi la séparation, l'intervalle d'un objet à un autre.

Ego inquieta montium jaceam mora,

s'écrie Hercule furieux dans *Sénèque* (v. 1215), passage que Gronovius explique très-bien : *Optat se medium jacere inter duas Symplegades illarum velut moram, impedimentum, obicem; qui eas moretur, vetet aut satis arcte conjungi, aut rursus distrahi*. C'est ainsi que chez le même poëte *lacertorum mora* a le sens de *juncturæ*. (Schrœderus ad. v. 762 Thyest.)

1. *Roland furieux*, chant. VII, st. 11-15.

2. D'après la traduction de M. Meinhardt, dans son *Essai sur le caractère et les œuvres des meilleurs poëtes italiens*, t. II, p. 228.

en faveur de l'artiste. En revanche, un artiste peut avec raison réclamer notre admiration sans que son œuvre nous satisfasse complétement. Que l'on n'oublie jamais cela, et l'on pourra souvent accorder des jugements contradictoires. Comme ici : Dolce, dans ses dialogues sur la peinture, fait faire, par l'Arétin, un éloge extraordinairement pompeux des stances ci-dessus citées de d'Arioste [1] ; moi, au contraire, je les choisis comme exemple d'un tableau. Nous avons tous les deux raison. Dolce admire le sentiment de la beauté corporelle dont le poëte fait preuve; moi, je considère l'effet que ce sentiment, exprimé par des paroles, peut produire sur mon imagination. Dolce tire de ce sentiment la conclusion que les bons poëtes sont aussi de bons peintres; et moi, de cet effet, je conclus que ce que le peintre peut exprimer parfaitement par des lignes et des couleurs, s'exprime on ne peut plus mal par des paroles. Dolce recommande à tous les peintres le portrait de l'Arioste comme le modèle le plus accompli d'une belle femme ; et moi, je le recommande à tous les poëtes comme l'avertissement le plus instructif pour ne pas tenter, encore plus malheureusement, ce qui devait si mal réussir, même à un Arioste. Il se peut que l'Arioste disant :

1. « Si les peintres veulent trouver sans peine le modèle parfait d'une belle femme, qu'ils lisent ces stances de l'Arioste, où il décrit avec un art admirable les beautés de l'enchanteresse Alcine : ils verront également que les bons poëtes sont aussi des peintres. » (Dialogue sur la peinture intitulé l'*Aretino*. Florence, 1735, p. 178.)

« Sa personne avait tous les charmes que l'habileté des peintres peut seule imaginer, »

prouve qu'il comprend l'art des proportions aussi parfaitement que la nature et l'étude de l'antique ont pu l'apprendre à l'artiste le plus consciencieux [1]. Il est possible que ces mots :

« Sur ses joues délicates s'étendaient les couleurs entremêlées des roses et des lys, »

nous le montrent comme un coloriste accompli, un Titien [2]. De ce qu'il ne fait que comparer à l'or la chevelure d'Alcine, sans l'appeler une chevelure d'or, on peut conclure, tout aussi évidemment, qu'il désapprouvait l'emploi de l'or véritable dans la peinture [3]. Son « nez dirigé vers le bas », peut rappeler ce profil des vieux artistes grecs, emprunté ensuite aux artistes grecs par les artistes

1. L'ingénieux Arioste indique ici, comme proportion, la meilleure que puissent former les mains des plus excellents peintres, en peignant, se servant de ce mot *industri*, pour montrer tout le soin qui convient à un bon artiste. » (*Ibid.*)

2. « Ici l'Arioste est un peintre coloriste, et montre un autre Titien. » (*Ibid.* 182.)

3. « L'Arioste pouvait dire chevelure d'or, comme il a dit chevelure blonde ; mais il lui sembla peut-être que cette expression eût été trop poétique. D'où l'on peut conclure que le peintre doit imiter l'or, et non le mettre (comme font les miniaturistes) dans leurs tableaux, de sorte qu'on peut dire que les cheveux ne sont pas d'or, mais qu'ils paraissent briller comme l'or. » (*Ibid.*, p. 180.) Ce que Dolce cite d'Athénæus à la suite de cela est remarquable ; seulement ce n'est pas tout à fait de même dans l'auteur. J'en parlerai autre part.

romains [1]. Que nous importe toute cette érudition, toute cette finesse, à nous, lecteurs, qui voulons nous figurer que nous voyons une belle femme, à nous, qui voulons ressentir quelque chose de la douce agitation du sang qui accompagne la vue réelle de la beauté ? Si le poëte sait de quelles proportions résulte un bel ensemble, en résulte-t-il que nous le sachions aussi ? Et quand nous le saurions, nous fait-il voir ici ces proportions ? Nous en facilite-t-il le moins du monde un souvenir vivant et immédiat ? Un front « renfermé dans des bornes convenables », un nez auquel « l'envie elle-même ne trouverait rien à corriger », une main « un peu longue et mince dans la largeur », quelle image peuvent produire ces formules générales ? Dans la bouche d'un maître de dessin qui veut faire remarquer à ses élèves les beautés d'un modèle académique, elles pourraient encore signifier quelque chose; qu'ils jettent un coup d'œil sur ce modèle, ils voient les limites convenables du front radieux, ils voient le beau profil du nez, la mince largeur de la main mignonne. Mais chez le poëte je ne vois rien et je ressens avec dépit la vanité de mes plus grands efforts pour voir quelque chose.

Sur ce point, où Virgile a pu imiter Homère par son silence, Virgile a été assez heureux. Sa Didon aussi n'est pour lui que *pulcherrima Dido*. Si, à propos d'elle, il fait une description plus circons-

1. Le nez qui descend, avait probablement quelque rapport avec ces formes de nez que l'on voit dans les portraits des belles dames romaines de l'antiquité. (*Ibid.*, p. 182.)

tanciée, il décrit sa riche parure, ses magnifiques atours.

« Enfin elle paraît... Sa chlamyde de Tyr est bordée d'une frange éclatante ; son carquois est d'or ; l'or retient les nœuds de sa chevelure ; une agrafe d'or rattache les plis de pourpre de son manteau [1]. »

Si on voulait pour cela lui appliquer ce que ce vieil artiste disait à un élève qui avait peint une Hélène très-parée : « N'ayant pu la peindre belle, « tu l'as peinte riche; » Virgile répondrait : « Il ne « tient pas à moi de n'avoir pu la peindre belle; la « faute en est aux bornes de mon art! Mon mérite « est de m'être tenu dans ces bornes. »

Je ne puis omettre ici les deux chants d'Anacréon dans lesquels il analyse la beauté de sa jeune fille et de son Bathylle [2]. Le tour qu'il emploie concilie tout. Il suppose qu'il a devant lui un peintre et le fait travailler sous ses yeux. Fais-moi, dit-il, la chevelure ainsi, ainsi le front, ainsi les yeux, ainsi la bouche, ainsi le cou et la poitrine, ainsi la hanche et les mains ! Ce que l'artiste ne pouvait exécuter que partie par partie, le poëte ne pouvait aussi le décrire que partie par partie. Son dessein n'est pas de nous faire connaître et sentir, par cette direction orale du peintre, la beauté de l'objet aimé; lui-même sent l'insuffisance des mots et, précisément pour cela, appelle l'art à son aide; il en exalte tellement la puissance que tout le chant

1. *Énéide*, IV, v. 136.
2. *Od.* XXVIII, XXIX.

semble plutôt être fait à la louange de l'art qu'à la louange de la jeune fille. Il ne voit pas le portrait, il la voit elle-même et croit que cette image va ouvrir la bouche et parler.

« Il suffit ! Je la vois elle-même. Tout à l'heure, ô statue, tu vas parler. »

De même, dans le détail des beautés de Bathylle, l'éloge du bel adolescent est tellement mêlé avec l'éloge de l'art et de l'artiste que l'on ne saurait dire en l'honneur de qui Anacréon a voulu particulièrement faire ce chant. Il réunit les plus belles parties de différents tableaux dont le trait caractéristique était la beauté éminente de ces parties. Il prend le cou d'un Adonis, la poitrine et les mains d'un Mercure, les hanches d'un Pollux, le ventre d'un Bacchus, jusqu'à ce qu'il retrouve Bathylle tout entier dans un Apollon que l'artiste a doué de toutes les perfections :

« Qu'avec ce visage, il ait un cou plus blanc que celui d'Adonis ; fais-lui la poitrine et les deux mains de Mercure, les jambes de Pollux, le ventre de Bacchus... Détruisant cet Apollon, fais-en un Bathylle. »

De même Lucien ne sait donner une idée de la beauté de Panthée qu'en renvoyant aux plus belles statues de femme des anciens artistes [1]. N'est-ce pas reconnaître que les paroles par elles-mêmes sont ici sans pouvoir, que la poésie balbutie et que l'é-

1. *Les Portraits*, § 3, t. II, p. 461, édit. Reitz.

loquence reste muette si l'art ne vient en quelque sorte leur servir?

XXI

Mais la poésie ne perd-elle pas trop si on lui enlève toutes les images de beauté matérielle? Qui veut les lui enlever? Si l'on cherche à la dégoûter d'un chemin par lequel elle croit arriver à reproduire ces images, tandis qu'elle ne fait que suivre les pas d'un art congénère, derrière lequel elle se traîne péniblement, sans jamais pouvoir arriver au but comme lui, lui ferme-t-on pour cela d'autres voies où l'art à son tour lui céderait forcément le pas?

Homère lui-même, qui s'abstient avec tant de soin de toute description détaillée de la beauté physique, et qui nous dit à peine, en passant, qu'Hélène avait les bras blancs [1] et une belle chevelure [2], Homère lui-même sait, malgré cela, nous donner de sa beauté une idée qui dépasse de beaucoup tout ce que l'art peut faire dans ce but. Qu'on se rappelle le passage où Hélène se présente dans l'assemblée des anciens du peuple troyen. Les vénérables vieillards la voient et se disent entre eux [3] :

1. *Iliade* III, v. 121.
2. *Ibid.*, v. 319.
3. *Ibid.* v. 156-158.

« Il ne faut pas s'étonner que les Troyens et les Grecs aux belles cnémides aient si longtemps souffert des maux pour une telle femme. Elle est comparable aux déesses immortelles pour sa beauté. »

Qui peut faire naître une idée plus vive de la beauté que de voir la froide vieillesse reconnaître qu'elle valait bien cette guerre qui coûta tant de larmes et de sang?

Cette beauté qu'Homère ne pouvait décrire dans ses éléments constitutifs, il nous la fait connaître par l'effet qu'elle produit. Peignez-nous, poëtes, le plaisir, l'attraction, l'amour, le ravissement que fait naître la beauté, et vous aurez peint la beauté elle-même. Qui peut se représenter comme laid l'objet de l'amour de Sapho, lorsqu'elle reconnaît que sa vue lui fait perdre le sens et la pensée? Qui ne croit voir l'être le plus beau et le plus accompli, dès qu'il sympathise avec le sentiment qu'un tel être peut seul exciter? Si, lorsque Ovide nous montre sa Lesbie, nous croyons jouir de la vue dont il jouissait lui-même, ce n'est pas parce qu'il nous montre ce beau corps partie par partie, mais parce qu'il le fait avec cette ivresse voluptueuse si propre à éveiller notre imagination.

Un autre moyen pour la poésie de l'emporter sur l'art dans la représentation de la beauté corporelle, c'est de transformer la beauté en charme. Le charme est la beauté en mouvement, et par là même il est moins favorable au peintre qu'au poëte. Le peintre ne peut que faire deviner le mouvement, mais, en fait, ses figures sont immobiles. Il s'ensuit que, chez lui, le charme tourne

en grimace. Mais, dans la poesie, il reste ce qu'il est : un beau transitoire que nous désirons voir se répéter. Il va et vient, et, comme généralement nous nous présentons plus facilement et plus vivement un mouvement que des formes et des couleurs, de même le charme agit sur nous plus fortement que la beauté. Dans le portrait d'Alcine encore, ce qui nous plaît et nous touche, c'est le charme. L'impression que produisent ses yeux ne vient pas de ce qu'ils sont noirs et pleins de feu, mais de ce que :

« Pleins de douceur dans leur regard et de langueur dans leurs mouvements, »

ils regardent tendrement autour d'eux et se meuvent lentement, parce que l'amour voltige autour d'eux, et par eux lance tous les traits de son carquois. Sa bouche charme, non parce que des lèvres couvertes d'un cinabre naturel renferment deux rangs de perles fines, mais parce qu'il s'y dessine un sourire aimable qui, à lui seul, ouvre un paradis sur terre ; parce que de cette bouche sortent des paroles affectueuses qui adoucissent les cœurs les plus farouches. Son sein enchante, bien moins parce que le lait, l'ivoire et les pommes nous représentent sa blancheur et sa forme gracieuse, que parce que nous le voyons se soulever et s'abaisser comme les vagues sur le bord extrême du rivage quand le zéphyr lutte en se jouant avec les flots.

Je suis certain qu'une ou deux stances, où se seraient trouvées resserrées de semblables peintures du charme, auraient produit beaucoup plus

d'effet que les cinq stances dans lesquelles l'Arioste les a éparpillées en les mêlant à de froids traits de beauté plastique beaucoup trop savants pour émouvoir.

Anacréon lui-même a mieux aimé tomber dans l'apparente inconvenance de demander au peintre une impossibilité, que de renoncer à vivifier par le charme l'image de sa jeune fille.

« Que sous son menton délicat, autour de son cou de marbre, voltigent toutes les grâces. »

Que toutes les grâces, dit-il à l'artiste, voltigent autour de son menton poli, autour de son cou de marbre. Comment cela? Est-ce dans le sens rigoureux des mots ? Aucun artifice pittoresque n'en est capable. Le peintre pouvait donner au menton le contour le plus beau, la plus belle fossette, *Amoris digitulo impressum* (car ἔσω me semble désigner une fossette) ; il pouvait donner au cou la plus belle carnation, mais il ne pouvait rien de plus. Les mouvements sinueux de ce beau cou, le jeu des muscles qui rendait la fossette plus ou moins visible, le charme, proprement dit, était au-dessus de ses forces. Le poëte emploie l'expression la plus forte par laquelle son art puisse nous rendre la beauté sensible, afin que le peintre aussi cherchât dans son art l'expression la plus élevée. Nouvel exemple à l'appui de la remarque faite plus haut, que le poëte, quand il parle des œuvres d'art, n'est pas pour cela tenu de se renfermer, pour sa description, dans les bornes de l'art.

XXII

Zeuxis peignit une Hélène, et eut l'audace de placer au-dessous de son tableau les célèbres vers d'Homère dans lesquels les vieillards charmés révèlent leur sentiment. Jamais la peinture et la poésie n'ont lutté dans des conditions aussi égales. La victoire resta indécise, et toutes les deux méritèrent d'être couronnées.

De même que le poëte avait eu la sagesse de ne nous montrer la beauté que dans son effet, sentant bien qu'il ne pouvait nous la représenter dans ses éléments, le peintre, non moins sage, ne nous montra la beauté que dans ses éléments constitutifs, et regarda tout autre artifice comme indigne de son art. Son tableau ne consistait que dans l'image d'Hélène, debout, toute nue, car il est probable que cette Hélène était précisément celle qu'il peignit pour les Crotoniates [1].

Comparez-y, par curiosité, le tableau que Caylus trace à l'artiste moderne d'après ces mêmes vers d'Homère : « Hélène, couverte d'un voile blanc, paraît au milieu de vieillards, au nombre desquels se trouve Priam, reconnaissable aux insignes de sa dignité. L'artiste devra surtout s'efforcer de nous faire sentir le triomphe de la beauté par les

1. Valère Maxime, liv. III, chap. VII ; Denis d'Halicarn., *Art. Rhet.*, chap. XII, *περὶ λόγων ἐξετάσεως*.

regards enflammés et par tous les signes d'une stupéfaction admirative répandue sur les visages de ces froids vieillards. La scène se passe au-dessus d'une des portes de la ville. Le fond du tableau peut se perdre dans le ciel libre ou bien contre les édifices élevés de la ville ; la première manière serait plus hardie, mais elles feraient aussi bon effet l'une que l'autre. »

Qu'on se représente ce tableau exécuté par le plus grand maître de notre temps, et qu'on le mette en parallèle avec celui de Zeuxis. Lequel montrera véritablement le triomphe de la beauté ? Celui-ci, où je le ressens moi-même, ou bien celui-là, où il faut que je le devine d'après les grimaces que l'émotion fait faire à des barbes grises ? *Turpe senilis amor*. Un regard luxurieux rend ridicule le visage le plus respectable, et un vieillard qui laisse voir des ardeurs juvéniles est même un objet de dégoût. On ne saurait faire ce reproche aux vieillards d'Homère, car le sentiment qu'ils éprouvent est un feu passager que leur sagesse étouffe aussitôt, qui ne peut que faire honneur à Hélène, sans leur faire honte à eux-mêmes. Ils avouent leur sentiment, puis ils ajoutent immédiatement :

« Mais néanmoins, quelle qu'elle soit, qu'elle retourne sur ses vaisseaux et ne reste pas comme un fléau pour nous et pour nos enfants. »

Sans cette résolution, ce seraient de vieux fous, ils seraient tels qu'ils paraissent dans le tableau de Caylus. Et où dirigent-ils ainsi leurs regards ardents ? Sur une forme cachée, voilée. Est-ce là

Hélène? Je ne puis comprendre comment ici Caylus a pu lui laisser un voile. Il est vrai qu'Homère lui en donne expressément un :

« Aussitôt elle sortit de son palais couverte d'un voile blanc... »

mais, pour aller avec par les rues, et si, chez lui, les vieillards témoignent leur admiration avant qu'il paraisse qu'elle ait ôté ou relevé son voile, ce n'était pas la première fois que les vieillards la voyaient ; leur aveu pouvait donc n'être pas amené par cette contemplation du moment même ; mais ils pouvaient avoir éprouvé déjà souvent ce qu'ils avouaient alors seulement pour la première fois. Dans le tableau, il n'y a lieu à rien de pareil. Ici les vieillards ravis m'apparaissent en même temps que l'objet qui les ravit ; et je suis on ne peut plus surpris quand je m'aperçois que c'est, comme je l'ai dit, une forme cachée, voilée, qu'ils regardent avec cette ardeur ébahie. Qu'y a-t-il là d'Hélène? Son voile blanc et quelque chose de ses contours, autant que les contours sont visibles sous les vêtements ; peut-être, cependant, n'était-ce pas l'intention du comte que le visage fût couvert, et n'a-t-il désigné le voile que comme une partie du costume. S'il en est ainsi (ses paroles, il est vrai, ne comportent guère cette interprétation : *Hélène couverte d'un voile blanc*), alors naît chez moi un autre étonnement ; tandis qu'il appelle si soigneusement l'attention de l'artiste sur l'expression à donner aux visages des vieillards, il n'a pas un mot pour la beauté du visage d'Hélène. Cette pudique beauté,

l'œil humide du vacillant éclat d'une larme de repentir, s'approchant timidement... Eh quoi ! la suprême beauté est-elle pour nos artistes une chose si familière qu'ils n'aient besoin d'aucun conseil à son égard ? Ou bien l'expression est-elle plus que la beauté ? et sommes-nous déjà habitués, dans les tableaux comme sur la scène, à accepter pour une ravissante princesse l'actrice la plus laide, pourvu que son prince ait bien réellement l'air de ressentir pour elle un violent amour?

Réellement, le tableau de Caylus lutterait avec le tableau de Zeuxis comme la pantomime avec la poésie la plus élevée.

Homère était incontestablement lu autrefois plus assidûment qu'aujourd'hui. On ne trouve pourtant pas qu'il soit fait mention de beaucoup de tableaux que les artistes anciens auraient tirés de lui [1]. Ils paraissent seulement avoir mis maintes fois à profit les indications du poëte relativement à certaines beautés corporelles ; c'est là ce qu'ils peignaient, et ils sentaient bien que ces sujets étaient les seuls où il leur fût permis de rivaliser avec le poëte. Zeuxis avait peint non-seulement Hélène, mais aussi Pénélope ; la Diane d'Apelles était la Diane d'Homère, en compagnie de ses nymphes. A ce propos, je ferai remarquer que le passage de Pline où il est question de cette dernière exige une correction [2]. Mais peindre des actions d'après Homère,

1. Fabricii *Biblioth. Græc.* lib. II, cap. VI, p. 345.

2. Pline dit d'Apelles (lib. XXXV, sect. 36, p. 698, édit. Hard.) : « Il fit aussi une Diane mêlée au chœur des jeunes filles qui lui offrent un sacrifice, et il paraît avoir surpassé la

simplement parce qu'elles offrent une riche composition, d'excellents contrastes, des effets de lumière pittoresques, cela ne paraît pas avoir été du goût des artistes anciens, et cela ne pouvait pas être, tant que l'art se maintenait strictement dans les limites de son but le plus élevé. En revanche, ils se nourrissaient de l'esprit du poëte; ils remplissaient leur

description qu'en fait Homère. » Rien ne saurait être plus vrai que cet éloge. De belles nymphes entourant une belle déesse qui les domine de toute la hauteur de son front majestueux, forment assurément un sujet plus propre à la peinture qu'à la poésie. Le mot *sacrificantium* seul m'est très-suspect. Que fait la déesse au milieu de jeunes filles offrant des sacrifices ? Est-ce là l'occupation qu'Homère donne aux compagnes de Diane ? Aucunement ; elles parcourent avec elle les montagnes et les forêts, elles chassent, elles jouent, elles dansent (*Odyss.* VI, v. 102-106) : « Ainsi Diane, qui se plaît à lancer des flèches, parcourt les hautes cimes du Taygète ou de l'Erymanthe, heureuse de poursuivre les sangliers et les biches légères ; les nymphes, filles de Jupiter qui porte l'égide, partagent ses jeux. »

Pline n'aura donc pas écrit *sacrificantium,* mais *venantium* ou quelque chose d'analogue, peut-être *silvis vagantium,* correction qui aurait à peu près le nombre des lettres altérées. *Saltantium* est ce qui répondrait le mieux au παίζουσι d'Homère, et Virgile, dans son imitation de ce passage, fait danser Diane avec ses nymphes (*Énéide,* t. I, v. 497-498) : « Telle, sur les rives de l'Eurotas ou les sommets du Cinthius, Diane conduit les chœurs. »

Spence, à ce propos, a une singulière idée (*Polymetis,* Dial. VIII, p. 102) : « Cette Diane, dit-il, dans le tableau comme dans les descriptions, était la Diane chasseresse, bien que ni Virgile, ni Apelles, ni Homère, ne l'aient représentée chassant avec ses nymphes, mais occupée avec elles à cette espèce de danses qu'on regardait autrefois comme des actes solennels de dévotion. » Dans une note il ajoute : « L'expression παίζειν,

imagination de ses traits les plus nobles ; le feu de son enthousiasme allumait le leur, ils voyaient et sentaient comme lui, de sorte que leurs ouvrages copiaient ceux d'Homère, non dans le rapport d'un portrait à son original, mais dans celui d'un fils à son père : ressemblant, mais différent. La ressemblance ne gît le plus souvent que dans un seul

employée par Homère dans cette occasion, n'est guère propre pour la chasse ; de même celle de *choros exercere*, dans Virgile, devrait s'entendre des danses religieuses de l'antiquité, parce que la danse, d'après l'idée qu'en avaient les anciens Romains, était inconvenante en public, même pour des hommes, à moins que ce ne fût une danse en l'honneur de Mars, de Bacchus ou de quelque autre de leurs dieux. » En un mot, Spence veut qu'on entende par là ces danses solennelles qui étaient chez les anciens mises au nombre des cérémonies du culte des dieux. « C'est à cause de cela que Pline, en parlant des nymphes de Diane à cette occasion, se sert du mot *sacrificare*, qui détermine bien le caractère religieux de leurs danses. » Il oublie que dans Virgile Diane elle-même danse aussi : *exercet Diana choros*. Si cette danse était une danse religieuse, en l'honneur de qui Diane la dansait-elle ? En son propre honneur, ou en l'honneur d'une autre divinité ? L'un comme l'autre est absurde. Et parce que les vieux Romains regardaient la danse en général comme peu convenable pour les personnes graves, fallait-il pour cela que leurs poëtes transportassent la gravité de leur nation dans la peinture des mœurs des dieux, qui avaient été réglées tout autrement par les poëtes grecs, leurs devanciers ? Lorsque Horace dit de Vénus (Od. IV, liv. I) :

« Déjà, aux rayons de la lune, Vénus conduit les chœurs les pudiques Grâces jointes aux Nymphes frappent la terre d'un pas cadencé... »

s'agit-il aussi de danses religieuses ? C'est perdre trop de mots pour une pareille sornette.

trait ; les autres n'ont rien de commun, si ce n'est que, chez l'un comme chez l'autre, ils s'harmonisent avec le trait qui forme la ressemblance.

Comme d'ailleurs les chefs-d'œuvre poétiques d'Homère étaient plus anciens qu'aucun chef-d'œuvre artistique ; comme Homère avait considéré la nature pour la peindre avant un Apelles ou un Phidias, il n'est pas étonnant que les artistes, avant d'avoir pu étudier par eux-mêmes la nature, aient trouvé chez Homère des observations utiles dont ils s'empressèrent de profiter en imitant la nature d'après Homère. Phidias avouait que ces vers [1] :

« Jupiter dit, et fit un signe de ses sourcils. Sa chevelure d'ambroisie flotta sur la tête immortelle du dieu. Tout l'Olympe trembla, »

lui avaient servi de modèle pour son Jupiter Olympien, et c'était par leur secours seul qu'il avait réussi à faire une figure divine « ravie, pour ainsi dire, au ciel lui-même. » Celui qui entend par là seulement que l'imagination de l'artiste a été enflammée par la noble image du poëte et a pu s'élever alors à des idées aussi sublimes, celui-là, selon moi, néglige l'essentiel et se contente de quelque chose de très-général, tandis qu'il est à la fois bien plus satisfaisant et plus juste d'y voir quelque chose de très-spécial. A mon sens, Phidias reconnaissait en même temps que ce passage lui avait pour la première fois fait remarquer la force d'expression qui gît dans les sourcils et « quelle part

1. *Iliade*, I, v. 528 ; Valer. Max., lib. III, cap. VII.

de vie[1] » se montre en eux. Peut-être fut-il porté aussi à donner plus de soin à la chevelure pour rendre, en quelque sorte, ce qu'Homère appelle une chevelure d'ambroisie. Car il est certain que les artistes anciens avant Phidias entendaient peu la valeur de l'expression de la physionomie, et, en outre, négligeaient beaucoup la chevelure. Myron encore était à reprendre sur ces deux points, comme Pline le remarque[2], et, d'après le même auteur, Pythagore de Léontium fut le premier qui se fit remarquer par le soin avec lequel il traita les cheveux[3]. Ce que Phidias apprit dans Homère, les autres artistes l'apprirent dans les œuvres de Phidias.

Je citerai un autre exemple du même genre qui m'a toujours paru concluant. Que l'on se rappelle l'observation de Hogarth sur l'Apollon du Belvédère[4] : « Cet Apollon, dit-il, et l'Antinoüs se trouvent à Rome dans le même palais. Mais si l'Antinoüs remplit le spectateur d'admiration, l'Apollon le plonge dans la stupéfaction; et cela, selon l'expression des voyageurs, par un aspect plus qu'humain que la plupart d'entre eux ne seraient pas en état de décrire. Et cet effet, disent-ils, est d'autant

1. Pline, liv. X, sect. 51, p. 616, édit. Hardouin.

2. *Idem*, liv. XXXIV, sect. 19, p. 651 : « Toutefois, s'attachant davantage aux formes, il ne paraît pas avoir exprimé les sentiments de l'âme ; il n'a pas exprimé non plus les cheveux et le poil follet avec plus d'art que la grossière antiquité. »

3. *Idem*, *ibid.* « Le premier, il exprima les veines et les tendons, et soigna davantage les cheveux. »

4. *Analyse de la Beauté*, p. 47, édit. de Berlin.

plus extraordinaire que, quand on y regarde de plus près, le manque de proportion est évident même pour l'œil du vulgaire. L'un des meilleurs sculpteurs que nous ayons en Angleterre et qui, récemment, a été à Rome pour voir ces statues, m'a confirmé ce qui vient d'être dit, et particulièrement que les pieds et les jambes sont trop grands et trop gros par rapport aux parties supérieures. Andreas Sacchi, l'un des plus grands peintres italiens, paraît avoir été précisément du même avis, sans cela on ne comprendrait pas pourquoi (dans un tableau célèbre qui est aujourd'hui en Angleterre) il a donné à son Apollon, couronnant le musicien Pasquilini, les proportions de l'Antinoüs, puisque du reste il semble avoir complétement copié l'Apollon. Bien que souvent, dans de très-grandes œuvres, nous voyions une partie moins importante avoir été négligée, ce ne peut pas être ici le cas. Car, dans une belle statue, une proportion exacte est une des beautés essentielles. Il en faut donc conclure que cet allongement des membres a été fait exprès; sans cela, on aurait pu facilement l'éviter. Si donc nous examinons en détail les beautés de cette figure, nous pourrons dire avec raison que ce qui, jusqu'à présent, a paru, dans l'aspect général, d'une indescriptible excellence, provient de ce qui semble être une faute dans une des parties. » — Tout cela est très-clair, et j'ajouterai que c'est Homère qui a compris et dit qu'il existe un certain air de grandeur, résultant de cette simple exagération dans les dimensions des pieds et des jambes. Car, lorsque Anténor compare la stature d'Ulysse avec celle de

Ménélas, Homère lui fait dire[1] : « Quand tous les deux se tenaient debout, les larges épaules de Ménélas dominaient de beaucoup, mais quand ils étaient assis Ulysse était le plus imposant. » Puisque Ulysse gagnait ainsi étant assis la prestance que Ménélas perdait dans cette position, il est facile de déterminer la proportion existant chez l'un et chez l'autre entre la partie supérieure du corps et les membres inférieurs. Ulysse avait un excès de proportion dans la première, Ménélas dans ces derniers.

XXIII

Une seule partie discordante peut déranger l'effet de beaucoup d'autres tendant à produire la beauté. L'objet pour cela cependant ne deviendra pas laid. De même, la laideur exige plusieurs parties discordantes qu'il nous faut embrasser à la fois, si nous voulons éprouver le sentiment contraire à celui que nous fait éprouver la beauté.

La laideur ne devrait donc pas, d'après sa nature, être non plus un sujet pour la poésie, et pourtant Homère a dépeint dans Thersite l'extrême laideur, et il l'a dépeinte en en juxtaposant les parties. Pourquoi a-t-il pu faire pour la laideur ce que lui-même s'était avec tant de tact interdit pour la beauté? L'effet de la laideur ne sera-t-il pas empê-

1. *Iliade*, III, v. 210-311.

ché par l'énumération successive de ses parties, de même que s'évanouit l'effet de la beauté par une semblable énumération de ses éléments ?

Certainement il en sera ainsi, mais c'est là précisément ce qui justifie Homère. Si la laideur peut être employée par le poëte, c'est précisément parce que la description du poëte réduit la laideur à un aspect moins désagréable des imperfections corporelles, et que, sous le rapport de l'effet qu'elle produit, elle cesse en quelque sorte d'être la laideur ; ce qu'il ne peut utiliser par soi-même, il l'utilise comme ingrédient pour faire naître et pour fortifier certains sentiments complexes dont il est obligé de nous amuser à défaut d'émotions purement agréables.

Ces sentiments complexes sont le ridicule et le terrible.

Homère fait Thersite laid pour le rendre ridicule. Mais ce n'est pas simplement par sa laideur qu'il devient ridicule, car la laideur est une imperfection, et le ridicule naît d'un contraste entre des perfections et des imperfections [1]. C'est là la définition de mon ami, à laquelle je pourrais ajouter que ce contraste ne doit pas être trop heurté ni trop tranchant, afin que les oppositions, pour me servir du langage du peintre, puissent être telles qu'il leur soit possible de se fondre l'une dans l'autre. Le sage et honnête Ésope, parce qu'on lui a donné la laideur de Thersite, n'est pas pour cela ridicule. Ç'a été une étrange sottise de moine de vouloir faire

1. *Écrits philosophiques* de Moïse Mendelssohn, tome II, page 23.

passer dans sa personne, au moyen de la difformité, le « plaisant » de ses fables instructives. Car un corps mal bâti et une belle âme sont comme l'huile et le vinaigre, qui, bien que battus ensemble, restent toujours séparés pour le goût. Il ne provient d'eux rien d'intermédiaire ; le corps éveille le dégoût, l'âme, le plaisir, chacun indépendamment de l'autre. Quand le corps mal bâti est en même temps faible et maladif, quand il gêne l'âme dans ses évolutions, quand il devient la source de fâcheux préjugés contre elle, alors seulement le dégoût et le plaisir se fondent ensemble. Mais le nouveau phénomène qui en provient n'est pas le rire, c'est la pitié, et l'objet que, sans cela, nous aurions seulement estimé devient intéressant. Pope, faible et mal bâti, devait être bien plus intéressant pour ses amis que le beau et bien portant Wicherley pour les siens. — Mais, si la laideur ne peut à elle seule rendre Thersite ridicule, il ne le serait pas non plus sans elle. La laideur, la concordance de cette laideur avec son caractère, la contradiction qui en résulte avec l'idée qu'il se fait de sa propre importance, le peu d'effet de son bavardage méchant, qui ne rabaisse que lui-même, tout cela est nécessaire pour atteindre ce but. La dernière condition est le « pas dangereux » qu'Aristote[1] exige absolument pour le ridicule, de même que mon ami donne pour condition indispensable que le contraste dont nous avons parlé ne soit pas d'une grande importance, et ne nous intéresse que peu. Car,

1. *De Poetica*, chap. v.

admettons que ses diffamations sournoises contre Agamemnon dussent coûter plus cher à Thersite, et que, au lieu de deux contusions sanguinolentes, il dût les payer de sa vie, nous cesserons de rire de lui. Car cette monstrueuse forme humaine est cependant un homme dont l'anéantissement nous semble un plus grand mal que tous ses défauts et tous ses vices. Pour en faire l'épreuve, qu'on lise sa fin dans Quintus Calaber [1]; Achille regrette d'avoir tué Penthésilée ; cette beauté baignée dans son sang, versé avec tant de courage, excite le respect et la pitié du héros, et le respect et la pitié deviennent de l'amour. Mais Thersite lui reproche injurieusement cet amour comme une faute, il déclame contre la volupté qui entraîne même l'homme le plus brave à des extravagances,

« Qui rend insensé l'homme même le plus vaillant. »

Achille entre en fureur et, sans répondre une parole, il le frappe si violemment entre la joue et l'oreille que les dents, le sang et la vie lui sortent à la fois par la gorge. Barbarie ! Achille furieux et meurtrier me devient plus odieux que Thersite sournois et grondeur. Le cri de joie, que les Grecs poussent à ce moment, me blesse, et je me mets du côté de Diomède, qui déjà tire l'épée pour venger son parent sur le meurtrier ; car je sens que Thersite est aussi mon parent, un homme.

Mais, supposé que les excitations de Thersite eussent amené une mutinerie, que le peuple, soulevé,

1. *Paralip.*, liv. I, v. 720-778.

se fût en effet rembarqué, et eût traîtreusement abandonné ses généraux, que les chefs fussent ici tombés entre les mains d'un ennemi avide de vengeance, tandis que là un châtiment céleste eût infligé une destruction complète à la flotte et au peuple : quel aspect prendrait à nos yeux la laideur de Thersite ? Si la laideur innocente peut devenir ridicule, d'autre part, la laideur nuisible est toujours terrible. Je ne saurais mieux faire comprendre cela que par deux excellents passages de Shakspeare. Edmond, le bâtard du comte de Glocester, dans le roi Lear, n'est pas un moindre scélérat que Richard, duc de Glocester, qui s'ouvrit, par les crimes les plus monstrueux, un chemin au trône,sur lequel il monta sous le nom de Richard III. Mais d'où vient que le premier est loin d'exciter autant d'horreur que le dernier ? Quand j'entends le bâtard dire [1] :

« Nature, tu es ma divinité, et c'est à ta loi que je dois obéir. Pourquoi donc respecterais-je cette détestable coutume, etc., »

j'entends un diable, mais je le vois sous la forme d'un ange de lumière. Quand, au contraire, j'entends le comte de Glocester dire [2] :

« Mais moi qui ne suis point fait pour ces jeux folâtres, etc., »

1. *Le roi Lear*, act. I, sc. VI.
2. *Richard III*, acte I, scène I.

j'entends un diable, et je vois un diable, sous une forme que le diable seul devrait avoir.

XXIV

C'est ainsi que le poëte utilise la laideur des formes ; quel emploi le peintre en peut-il légitimement faire ?

La peinture, comme moyen d'imitation, peut rendre la laideur ; la peinture, comme art, ne la rendra pas. Au premier point de vue, tous les objets visibles lui appartiennent ; au second point de vue, elle se borne à ceux des objets visibles qui éveillent des sensations agréables.

Mais les sensations désagréables elles-mêmes ne plaisent-elles pas lorsqu'elles sont reproduites par l'art ? Pas toutes. Un critique ingénieux [1] a fait avant moi cette remarque sur le dégoût : « Les images de la crainte, dit-il, de la tristesse, de l'effroi, de la pitié, etc., ne peuvent produire une impression désagréable que si nous tenons le mal pour réel. Ces images peuvent donc se résoudre en sensations agréables, par la pensée qu'elles sont une illusion de l'art. Mais la sensation choquante du dégoût, en vertu des lois de l'imagination, naît de la simple impression de l'image sur l'âme, que l'objet soit tenu pour réel ou non. Qu'importe à l'esprit blessé que l'imitation soit plus ou moins parfaite ? Votre impression

1. *Lettres sur la littérature moderne*, t. V, p. 102.

désagréable n'est pas venue de la supposition de la réalité du mal, mais de sa simple image, et celle-là est bien réelle. Le sentiment de dégoût est toujours naturel, jamais artificiel. »

Cela est vrai aussi de la laideur des formes. Cette laideur nous choque la vue, contrarie notre goût pour l'ordre et l'harmonie, et fait naître l'aversion, indépendamment de toute considération relative à l'existence, réelle ou non, de l'objet dans lequel nous la percevons. Nous ne supportons la vue de Thersite ni en nature ni en portrait, et si son portrait nous déplaît moins, cela ne vient pas de ce que la laideur de sa forme, dans l'imitation , cesse d'être laideur, mais de ce que nous avons la faculté de faire abstraction de cette laideur pour jouir uniquement de l'art du peintre. Mais cette jouissance est à chaque instant interrompue par la réflexion sur le mauvais emploi qui a été fait de l'art, et il est rare que cette réflexion n'entraîne pas après elle l'amoindrissement de notre estime pour l'artiste.

Aristote donne une autre raison [1] de ce que des choses que nous regardons avec répugnance dans la nature, nous procurent du plaisir lorsqu'elles sont le plus fidèlement représentées : c'est la curiosité naturelle à l'homme. Nous nous réjouissons lorsque par l'image exacte nous apprenons « ce qu'est chaque chose », ou bien si nous pouvons conclure que « c'est celle-ci ou celle-là ». Mais de cela même ne découle rien en faveur de la laideu dans l'imitation. Le plaisir qui naît de notre curio-

1. *De Poetica*, chap. IV.

sité satisfaite est momentané, et n'est qu'accidentel par rapport à l'objet qui l'a fait naître. Au contraire, la répulsion qui accompagne la vue de la laideur est permanente et essentielle à l'objet qui l'excite. Comment le premier sentiment pourrait-il contre-balancer le second ? Encore moins la petite occupation agréable, que nous procure la considération de la ressemblance, pourrait-elle l'emporter sur l'effet désagréable de la laideur. Plus étroitement je compare la copie laide avec l'original laid, plus exclusivement je subis cet effet, de sorte que le plaisir de la comparaison s'évanouit bientôt, et il ne me reste que l'impression choquante de la double laideur. A en juger d'après les exemples que donne Aristote, il semble qu'il n'ait pas voulu compter la laideur des formes au nombre des objets désagréables qui peuvent être soumis à l'imitation. Ces exemples sont : les bêtes féroces et les cadavres. Les bêtes féroces inspirent l'effroi, lors même qu'elles ne sont pas laides ; et c'est cet effroi, non leur laideur, qui, par l'imitation, se transforme en sensation agréable. Il en est de même des cadavres ; c'est un sentiment de profonde pitié, c'est la pensée effrayante de notre anéantissement qui, dans la nature, fait, pour nous, d'un cadavre un objet de répulsion ; mais, dans l'imitation, la certitude d'une illusion enlève à cette pitié ce qu'elle avait de poignant ; d'ailleurs, un concours de circonstances flatteuses peut nous détourner complétement de cette pensée fatale, ou se joindre à elle d'une manière si inséparable que nous croyions y trouver plus de motifs de désir que de motifs de crainte.

Puis donc que la laideur des formes produit une sensation désagréable, qui n'est pas de celles que l'imitation peut changer en sensations agréables, et ne saurait, conséquemment, être, en elle-même et par elle-même, un sujet pour la peinture, considérée comme art, il y aurait encore à examiner si elle ne pourrait lui être utile comme elle l'est à la poésie, en qualité d'ingrédient pour fortifier d'autres sensations.

La peinture peut-elle se servir de la laideur des formes pour arriver au ridicule et au terrible ?

Je ne me hasarderai pas à répondre carrément à cette question : Non. Il est certain que la laideur innocente peut devenir ridicule aussi en peinture, surtout quand elle se joint à des prétentions au charme et à l'importance. Il est tout aussi incontestable que la laideur nuisible peut, dans un tableau comme dans la nature, produire l'effroi, et que ce ridicule et cet effroi, qui sont déjà par eux-mêmes des sentiments complexes, acquièrent par l'imitation un nouveau degré de piquant et de charme.

Je dois pourtant faire observer que, malgré cela, la peinture ne se trouve pas ici tout à fait dans le même cas que la poésie. Dans la poésie, comme je l'ai fait remarquer, la laideur de la forme, par le changement qui rend successives ses parties coexistantes, perd à peu près entièrement son effet répulsif ; à ce point de vue, elle cesse pour ainsi dire d'être la laideur, et peut s'unir d'autant plus intimement avec d'autres apparences pour produire un effet nouveau et particulier. Dans la peinture, au contraire, la laideur garde réunies toutes ses

forces, et n'agit pas beaucoup plus faiblement que dans la nature elle-même. La laideur innocente ne peut par conséquent guère rester longtemps ridicule, la sensation désagréable prend le dessus, et ce qui, au premier moment, était burlesque, devient, par la suite, seulement horrible. Il n'en va pas autrement de la laideur nuisible ; le terrible se perd peu à peu, et l'informe survit seul et immuable.

Cela posé, le comte de Caylus a eu complétement raison de rejeter du nombre de ses tableaux tirés d'Homère l'épisode de Thersite. Mais a-t-on pour cela également raison de regretter de le voir dans Homère ? Je suis fâché de voir un savant, doué d'ailleurs d'un goût très-juste et très-fin, être de cette opinion [1]. Je réserve pour un autre endroit de m'expliquer plus largement là-dessus.

XXV

La seconde différence que le critique déjà cité trouve entre le dégoût et les autres sentiments désagréables se manifeste par la sensation pénible qu'éveille en nous la laideur des formes.

« D'autres sentiments désagréables, dit-il [2], peuvent, en dehors de l'imitation, dans la nature

1. Klotzii *Epistolæ Homericæ,* p. 33 et suiv.
2. *Ibid.*, p. 103.

même, plaire à l'esprit, parce qu'ils n'engendrent pas une sensation purement pénible, mais mêlent toujours quelque plaisir à leur amertume. Notre crainte est rarement privée de toute espérance, l'effroi ranime nos forces pour échapper au danger, la colère se lie au désir de se venger, la tristesse à l'image agréable du bonheur passé, et la pitié est inséparable d'un sentiment d'amour et d'affection. L'âme est libre de s'arrêter tantôt au côté agréable, tantôt au côté désagréable d'un sentiment, et de se créer un mélange de douleur et de joie qui a plus de charme que le plaisir le plus pur. Très-peu d'attention sur soi-même suffit pour qu'on ait remarqué cela bien des fois; d'où viendrait donc autrement que l'homme en colère préfère sa colère, que celui qui est triste préfère son abattement à toutes les images joyeuses par lesquelles on croit le calmer ? Mais il en arrive tout autrement avec le dégoût et les sentiments analogues. L'âme n'y trouve aucun mélange perceptible de plaisir. La répulsion l'emporte, et on ne saurait imaginer, ni dans la nature ni dans l'imitation, aucune circonstance qui pût empêcher l'esprit de s'écarter avec répulsion de ces images. »

Parfaitement juste ; mais puisque le critique lui-même reconnaît d'autres sentiments analogues au dégoût et n'engendrant que des sensations désagréables, quel sentiment peut lui être plus analogue que celui de la laideur des formes ? Celui-là aussi se présente dans la nature sans le moindre mélange de plaisir, et puisqu'il est si peu susceptible d'en recevoir par l'imitation, on ne saurait

donc imaginer aucune circonstance qui empêcherait l'esprit de s'écarter avec répulsion de son image.

Certainement, si j'ai assez soigneusement étudié mes propres impressions, cette répulsion est tout à fait de la nature du dégoût. Le sentiment associé à la laideur de la forme est le dégoût, seulement à un degré moindre. Ceci se trouve, il est vrai, en contradiction avec une autre remarque du critique, d'après laquelle il croit que les sens les plus obtus, le goût, l'odorat et le tact sont seuls exposés au dégoût. « Les deux premiers, dit-il, par le fait d'une douceur exagérée, le dernier, par suite de la trop grande mollesse des corps qui ne résistent pas suffisamment aux fibres tactiles. Ces objets deviennent également insupportables pour la vue, mais seulement par l'association d'idées qui nous fait souvenir de la répulsion qu'elles inspirent au goût, à l'odorat ou au tact ; car, à proprement parler, il n'y a aucun objet de dégoût pour la vue. » Je crois pourtant qu'on en peut trouver. Une tache de vin sur le visage, un bec de lièvre, un nez camard avec des narines ouvertes, un manque complet de sourcils, sont des laideurs qui ne peuvent être antipathiques ni à l'odorat, ni au goût, ni au tact. Néanmoins est-il certain qu'elles nous font éprouver quelque chose de bien plus voisin du dégoût que ce que nous ressentons pour d'autres difformités corporelles : un pied tortu, un dos saillant. Plus notre tempérament est délicat, plus nous serons prêts d'éprouver ces convulsions physiques qui précèdent le vomissement. Mais ces convul-

sions ne tarderont guère à disparaître, et difficilement arriverons-nous en réalité au vomissement; il faut en chercher la raison dans ce fait, que ce sont des objets soumis au sens de la vue, qui perçoit en eux, et en même temps qu'eux, une foule de réalités dont les images agréables affaiblissent et obscurcissent tellement les images désagréables produites par ces objets, que ces images désagréables ne peuvent avoir aucune influence marquée sur le corps. Les sens obtus, au contraire, le goût, l'odorat, le tact, quand ils sont frappés par quelque chose de désagréable, ne peuvent remarquer en même temps de semblables réalités; l'objet désagréable agit donc seul avec toute sa force, et ne peut qu'être accompagné d'un bien plus violent ébranlement physique.

Du reste, en ce qui touche l'imitation, le dégoûtant se comporte exactement comme le laid. Puisque son effet est plus désagréable, il peut, encore moins que le laid, devenir par lui-même un sujet, soit pour la poésie, soit pour la peinture. Ce n'est qu'en raison de ce qu'il est également très-adouci par l'expression, que j'ose avancer que le poëte peut emprunter au dégoût quelques traits, pour les employer comme ingrédients dans ses sentiments complexes qu'il réussit si bien à renforcer au moyen du laid.

Le dégoûtant peut augmenter le ridicule, ou bien, des images de dignité, d'importance deviennent ridicules quand on les fait contraster avec le dégoûtant. On en peut trouver une foule d'exemples dans Aristophane. Ainsi, je songe en ce mo-

ment à la belette qui interrompit le bon Socrate dans ses contemplations astronomiques [1] :

« Le disciple. Dernièrement, il fut arraché à une profonde méditation par un lézard. Strepsiade. Comment cela, dis-moi ? Le disciple. Tandis qu'il cherchait la route et les évolutions de la lune, et qu'il regardait en l'air, la bouche béante, un lézard fit ses ordures du haut du toit. Strepsiade. Je suis ravi de ce lézard qui vient ainsi se soulager sur Socrate. »

Que ce qui tombe dans sa bouche ouverte ne soit pas dégoûtant, et le ridicule s'évanouit. Les traits les plus plaisants de ce genre existent dans le conte hottentot de Tquassouw et Knoumquaiha, qui se trouve dans *le Connaisseur*, publication anglaise hebdomadaire, pleine de sel, et que l'on attribue à lord Chesterfield. On sait combien les Hottentots sont sales, et à quel point ils trouvent beau, charmant et respectable ce qui éveille chez nous le dégoût et l'aversion. Un nez écrasé, des mamelles flasques et tombant jusqu'au nombril, un corps enduit au soleil d'un fard composé de graisse de bouc et de noir de fumée, des cheveux dégouttants de graisse, des pieds et des mains entourés de boyaux frais, qu'on se figure tout cela réuni chez l'objet d'un amour tendre, ardent et respectueux ; qu'on écoute tout cela exprimé dans le noble langage de la sincérité et de l'admiration, et qu'on se tienne de rire [2] !

1. *Les Nuées*, v. 170-174.
2. *Le Connaisseur*, vol. I, n° 21. Intitulé : La beauté de

Le dégoûtant semble pouvoir s'unir encore plus intimement avec le terrible. Ce que nous nommons hideux n'est que le terrible dégoûtant. Longin [1] blâme, il est vrai, dans le portrait de la Tristesse chez Hésiode [2] : « l'humeur coulait de ses narines. » Mais je crois que ce n'est pas tant parce que c'est

Knoumquaiha : « Il fut frappé de la couleur luisante de son teint, aussi brillant que le duvet de jais qui couvre les cochons noirs de *Hessaqua*. Il fut ravi du cartilage écrasé de son nez, et ses yeux contemplaient avec admiration les flasques beautés de son sein qui descendait jusqu'au nombril. » Et que faisait l'art pour mettre tant de charmes dans leur jour le plus avantageux? « Elle se fit un vernis de la graisse des chèvres, mêlée avec de la suie, et elle s'en frotta tout le corps en se tenant exposée aux rayons du soleil. Elle colla les mèches de ses cheveux avec de la graisse fondue, et les poudra de la poussière jaune du *Buchu*. Son visage, brillant comme l'ébène poli, était diversifié par de belles taches de terre rouge, et ressemblait au sombre voile de la nuit parsemé d'étoiles. Elle saupoudra ses membres de cendre, et les parfuma de fiente de Stinkbingsem. Autour de ses bras et de ses jambes étaient entortillés les intestins brillants d'une génisse. A son cou était suspendue une poche formée d'un estomac de chevreau. Les ailes d'une autruche ombrageaient les deux promontoires charnus de sa partie postérieure ; et par devant, elle portait un tablier fait des oreilles hérissées d'un lion. » Je citerai encore la cérémonie du mariage du couple chéri : « Le *surri*, ou grand prêtre, s'approcha d'eux, et d'une voix grave chanta la liturgie nuptiale accompagnée du bourdonnement mélodieux du gom-gom, et en même temps, selon les rites de la Cafrerie, il les arrosa abondamment de la bénédiction urinaire. L'époux et l'épouse se frottèrent avec ravissement de cette précieuse liqueur, et les gouttes salées coulaient sur leurs corps comme la vague limoneuse sur les rochers de *Chiriqua*. »

1. *Du Sublime*, sect. VIII, p. 15, édit. T. Fabric.
2. *Bouclier d'Hercule*, v. 266.

un trait dégoûtant que parce qu'il n'est que dégoûtant et n'ajoute rien au terrible, car il ne paraît pas vouloir blâmer les ongles longs qui dépassent les doigts. Pourtant des ongles longs ne sont guère moins dégoûtants qu'un nez qui coule. Mais les ongles longs sont en même temps terribles, parce que ce sont eux qui déchirent les joues de telle sorte que le sang coule jusqu'à terre.

« De ses joues déchirées coulait le sang. »

Au contraire, un nez qui coule n'est rien de plus qu'un nez qui coule, et le seul conseil que j'ai à donner à la Tristesse, c'est de fermer la bouche. Qu'on lise dans Sophocle la description de l'antre désert de Philoctète. Il ne s'y trouve rien de ce qui est nécessaire, rien de ce qui est agréable à la vie ; rien qu'un lit de feuilles sèches, un informe vase de bois, les instruments nécessaires pour faire du feu. C'est là toute la richesse du malheureux malade et abandonné. Comment le poëte termine-t-il ce triste et terrible tableau ? En y ajoutant un trait dégoûtant. « Ah ! s'écrie tout à coup Néoptolème, je vois là sécher des chiffons déchirés, couverts de sang et de pus [1]. »

« Néoptolème. Je vois une habitation vide et déserte. Ulysse. N'y a-t-il pas dans l'intérieur quelques ustensiles de ménage? Néoptolème. Non, mais du feuillage foulé qui semble servir de lit. Ulysse. Est-ce tout ? n'y vois-tu rien de plus ? Néoptolème. Une coupe de bois, ouvrage de quel-

1. *Philoctète*, v. 31-39.

que artiste inhabile, et de plus ces matières combustibles. ULYSSE. C'est à lui, sans doute, que tous ces objets appartiennent. NÉOPTOLÈME. Ah Dieu ! je vois encore étendus au soleil quelques lambeaux teints d'un sang impur. »

De même, chez Homère, Hector traîné, avec son visage couvert de sang et de poussière et ses cheveux qui en sont imprégnés et collés ensemble :

« La barbe souillée, et les cheveux collés de sang, »

(comme le dit Virgile) [1], est un objet dégoûtant, mais par là même d'autant plus effrayant, d'autant plus émouvant. Qui peut, sans un sentiment de dégoût, se figurer le supplice de Marsyas dans Ovide [2] :

« Pendant qu'il crie, sa peau est arrachée de ses membres ; tout son corps n'est qu'une plaie ; le sang coule de toutes parts ; les chairs sont à nu ; on voit les mouvements agités des veines que la peau ne couvre plus. On pourrait compter les entrailles palpitantes, et les fibres transparentes du cœur. »

Mais qui ne comprend que le dégoûtant est ici à sa place ? Il rend le terrible affreux ; l'affreux dans la nature même, quand notre pitié s'y intéresse, n'est pas complétement désagréable ; combien ne l'est-il pas moins dans l'imitation ! Je ne veux pas accumuler les exemples. Pourtant il me faut encore faire cette remarque : c'est qu'il y a un genre de terrible auquel le poëte ne peut absolument arriver

1. *Énéide*, liv. II, v. 277.
2. *Métamorph.*, liv. VI, v. 397.

que par la voie du dégoûtant. C'est le *terrible* de la faim. Dans la vie commune, nous n'exprimons le besoin de manger le plus extraordinaire que par l'énumération de toutes les choses impropres à l'alimentation, malsaines et surtout dégoûtantes, dont on est réduit à faire usage pour apaiser l'estomac. Puisque l'imitation ne peut aucunement faire naître en nous le sentiment de la faim, elle a recours à un autre sentiment désagréable qui nous semble un très-faible mal quand nous ressentons les tortures de la faim. Elle cherche à exciter ce sentiment pour que, de la souffrance qu'il nous cause, nous puissions induire la force d'une souffrance qui nous ferait volontiers mépriser celle-là. Ovide dit de l'Oréade que Cérès a envoyée vers la Faim [1] :

« D'aussi loin qu'elle la voit (la Faim), elle lui transmet les ordres de Cérès. Elle ne s'arrête qu'un instant, et, bien qu'elle soit encore loin d'elle, et qu'elle arrive à peine dans ce lieu, elle croit déjà sentir la faim. »

Hyperbole contre nature ! La vue d'un affamé, serait-ce même la Faim en personne, n'a pas cet effet contagieux ; elle peut faire éprouver la pitié, l'horreur, le dégoût, mais jamais la faim. Cette impression d'horreur, Ovide ne l'a pas épargnée dans le tableau de la Faim, et dans la peinture de la faim d'Érésichthon, les traits du dégoûtant sont les plus forts, chez lui aussi bien que dans le poëme de Callimaque. Après qu'Érésichthon a tout dévoré,

1. *Métamorph.*, liv. VIII, v. 809.

sans épargner même la vache que sa mère avait élevée pour en faire une offrande à Vesta, Callimaque[1] le fait se jeter sur les chevaux et les chats, et mendier dans les rues les restes et les débris dégoûtants des tables étrangères :

« Il mangea la génisse que sa mère destinait au sacrifice de Vesta, le coursier vainqueur et le cheval de bataille, puis le chat, l'effroi des petits animaux...., et enfin ce fils de roi mendia dans les carrefours les miettes des tables et les restes dégoûtants des repas. »

Ovide, de son côté, lui fait porter la dent sur ses propres membres, et nourrir son corps de sa propre substance :

« Mais lorsque pressé par la violence du mal il eut consumé toute espèce d'aliments, il se mit à déchirer ses membres de ses propres dents : l'infortuné nourrissait son corps en le diminuant. »

Les affreuses harpies n'étaient si puantes, si sales, qu'afin de rendre d'autant plus effroyable la faim qu'elles devaient produire en enlevant les mets. Écoutez les plaintes de Phinée dans Apollonius[2] :

« Si parfois elles nous laissent un peu d'aliments, ces restes exhalent une humide et insupportable puanteur. Nul mortel ne pourrait s'en approcher même un moment, quand il aurait un cœur de diamant. Et pourtant l'âpre nécessité de la faim me contraint à demeurer et à en remplir mon misérable estomac. »

1. *Hymne à Cérès*, v. 111-116.
2. *Argon.*, lib. II, v. 228-233.

A ce point de vue, j'excuserais volontiers l'introduction dégoûtante des harpies dans Virgile ; mais elles n'occasionnent pas là réellement une faim actuelle, elles ne font qu'en prophétiser la venue, et encore, toute la prophétie finit-elle par se résoudre en un jeu de mots. Dante aussi, non-seulement nous prépare à l'histoire de la faim d'Ugolin par ce passage si plein d'horreur et d'effroi où il le représente dans l'Enfer avec son ancien persécuteur, mais encore la description de sa faim renferme des traits propres à inspirer un dégoût qui s'empare violemment de nous à cet endroit où les fils s'offrent comme nourriture à leur père. Je donne encore en note un passage d'une pièce de Beaumont et Fletcher, qui aurait pu remplacer tous les autres exemples, si je n'étais obligé de reconnaître qu'il est un peu exagéré [1].

1. *Le Voyage en mer*, acte III, scène I. Un pirate français est jeté avec son vaisseau sur une île déserte. L'avarice et l'envie divisent son équipage, et deux malheureux qui avaient longtemps été exposés dans cette île à la plus extrême misère trouvent l'occasion de prendre le large avec le vaisseau. Dépouillés tout à coup de toutes provisions, ces vauriens ont bientôt devant les yeux la mort la plus affreuse et ils s'expriment l'un à l'autre leur faim et leur désespoir de la manière suivante :

LAMURE.

Quelle tempête j'ai dans l'estomac ! comme mes boyaux vides crient ! mes blessures me font mal ; puissent-elles saigner encore, afin que j'aie quelque chose pour étancher ma soif !

FRANVILLE.

O Lamure ! que mes chiens étaient heureux quand je tenais maison dans mon pays ! Ils avaient un magasin, un bien pré-

J'arrive aux objets dégoûtants en peinture. Quand même il serait tout à fait incontestable qu'il n'y a pas proprement pour l'œil d'objets dégoûtants, auxquels il va de soi que la peinture devrait renoncer

cieux magasin d'os et de croûtes, oh! délicieuses croûtes! Oh! quelle faim cruelle me dévore!

LAMURE.

Eh bien! quelle nouvelle?

MORILLAR.

As-tu encore quelque viande?

FRANVILLE.

Je n'en puis trouver le moindre morceau. Il y a ici de bonnes carrières; mais elles sont horriblement dures à ronger. J'ai un peu de vase; nous la mangerons avec des cuillers; c'est de la bonne vase assez épaisse; mais elle exhale une odeur abominable. Il y a aussi de vieux troncs d'arbres pourris, mais pas une seule feuille, pas une seule fleur dans l'île entière.

LAMURE.

Quelle mine!

MORILLAR.

Et quelle odeur!

LAMURE.

C'est peut-être du poison.

FRANVILLE.

Que ce soit n'importe quoi, pourvu que je puisse l'avaler. Eh quoi! mon ami; du poison, c'est un plat de prince.

MORILLAR.

N'as-tu pas quelque biscuit? quelques miettes laissées dans ta poche? Voici mon pourpoint; donne-moi seulement trois petites miettes.

FRANVILLE.

Pas pour trois royaumes, si j'en avais. Oh! Lamure! si nous avions seulement le pauvre petit morceau de mouton que nous dédaignions, mon cher.

LAMURE.

Tu parles du Paradis. Si nous avions seulement les restes

en sa qualité d'art, il lui faudrait encore fuir les objets dégoûtants à l'œil. Dans un tableau de la

des verres que dans nos débauches nocturnes nous jetions loin de nous.

MORILLAR.

Ah ! si nous pouvions seulement lécher les verres !

Cela n'est pourtant rien encore auprès de la scène suivante où survient le chirurgien :

FRANVILLE.

Voici le médecin. Qu'as-tu découvert? Ris et console-nous.

LE MÉDECIN.

Je me meurs. Rie qui pourra. Je ne puis rien trouver, messieurs. On ne peut faire ici viande de rien sans un miracle. Oh ! si j'avais ici mes boîtes, ma charpie, mes lotions, mes tentes, et ces doux auxiliaires de la nature, quels plats friands j'en ferais !

MORILLAR.

N'as-tu pas quelque vieux suppositoire ?

LE MÉDECIN.

Plût à Dieu que j'en eusse un !

LAMURE.

Ou seulement le papier qui a servi à envelopper un tel cordial ou des pilules, ou une bonne vessie qui a contenu un clystère rafraîchissant.

MORILLAR.

Ne vous reste-t-il pas quelque vieux emplâtre ou quelque vieux cataplasme ?

FRANVILLE.

Peu importe à quoi il a servi.

LE MÉDECIN.

Je n'ai aucune de ces friandises, messieurs.

FRANVILLE.

Où est la grosse loupe que tu as coupée à l'épaule du matelot Hughes? Cela nous ferait aujourd'hui un repas splendide.

LE MÉDECIN.

Oui, si nous l'avions, messieurs. Mais je l'ai jetée pardessus bord, idiot que j'étais.

LAMURE.

Bien coupable imprévoyance !

sépulture du Christ, Pordenone représente un des assistants se tenant le nez. Richardson l'en blâme [1], parce que le Christ n'est pas mort depuis assez longtemps pour que son cadavre puisse être en décomposition. Selon lui, au contraire, dans la résurrection de Lazare, il serait permis au peintre de montrer ainsi quelqu'un des personnages, parce que l'histoire dit expressément que le corps sentait déjà mauvais. Cette image me semble, même ici, insupportable ; car non-seulement la mauvaise odeur réelle, mais l'idée seule de la mauvaise odeur éveille le dégoût. Nous fuyons les endroits puants lors même que nous avons le rhume de cerveau. Mais, dites-vous, la peinture ne recherche pas le dégoûtant pour lui-même, elle le recherche de même que la poésie, comme moyen de fortifier le ridicule et le terrible. Prenez garde! Les remarques que j'ai faites sur le laid à cet égard s'appliquent encore mieux au dégoûtant. Il perd infiniment moins de son effet par l'imitation qui s'adresse à la vue que par celle qui s'adresse à l'oreille ; il ne peut donc s'y mêler que d'une manière moins intime avec les éléments du Ridicule et du Terrible. Aussitôt que le premier mouvement de surprise est passé, aussitôt que la première avidité du regard est rassasiée, le dégoûtant se sépare complétement et se montre dans toute sa crudité.

1. Richardson, *De la Peinture*, t. I, p. 74.

XXVI

M. Winckelmann vient de publier son *Histoire de l'art dans l'antiquité.* Je ne risquerai pas un pas de plus avant d'avoir lu cet ouvrage. Raisonner à perte de vue sur l'art d'après les idées communes ne peut conduire qu'à des chimères que, tôt ou tard, à sa honte, on trouvera contredites par les œuvres d'art. Les anciens aussi connaissaient les liens qui unissent la poésie à la peinture et ils n'ont pas dû les serrer plus étroitement qu'il n'était supportable pour l'une et pour l'autre. Ce que leurs artistes ont fait m'apprendra ce que les artistes en général doivent faire ; et quand un pareil homme tient le flambeau de l'histoire, le raisonnement peut hardiment le prendre pour guide.

On a coutume de feuilleter un livre important avant de le lire sérieusement. Mon désir était, avant toute chose, de connaître l'opinion de l'auteur sur le Laocoon ; non quant au mérite de l'œuvre, sur lequel il s'était déjà expliqué ailleurs, mais sur l'époque à laquelle elle appartient. Qui suit-il sur ce point ? Ceux qui pensent que Virgile a eu le groupe sous les yeux ? ou bien ceux qui veulent que l'artiste ait travaillé d'après le poëte ?

Je suis très-satisfait du silence complet qu'il garde sur une imitation de part ou d'autre. Où en est l'absolue nécessité ? Il n'est nullement impos-

sible que les ressemblances signalées plus haut entre le tableau poétique et l'œuvre d'art soient accidentelles et non préméditées, et loin que l'un soit le modèle de l'autre, peut-être n'ont-ils même pas tous les deux eu le même modèle. S'il se fût laissé séduire par une apparence d'imitation, il lui aurait fallu se déclarer pour le premier parti, car il admet que le Laocoon est de l'époque où l'art a atteint chez les Grecs son plus haut point de perfection, du temps d'Alexandre le Grand.

« L'heureux destin, dit-il [1], qui a veillé sur les arts, même encore dans leur destruction, a conservé à l'admiration du monde entier un ouvrage de cette époque de l'art, comme preuve de la vérité de l'histoire, lorsqu'elle parle de la noblesse de tant de chefs-d'œuvre détruits. Laocoon avec ses deux fils, ouvrage d'Agésandre, d'Apollodore [2] et d'Athénodore, de Rhodes, appartient selon toute probabilité à cette époque, bien qu'on ne puisse la préciser elle-même ni indiquer, comme quelques-uns l'ont fait, l'olympiade pendant laquelle florissaient ces artistes. »

Il ajoute en note : « Pline ne dit pas un mot du temps où ont vécu Agésandre et ceux qui lui ont aidé dans son œuvre ; mais Maffei, dans l'ex-

1. *Histoire de l'art*, p. 347.

2. Pas Apollodore, mais Polydore. Pline est le seul qui nomme ces artistes et je ne sache pas que les manuscrits diffèrent les uns des autres à l'égard de ce nom. Hardouin en aurait certainement fait la remarque. Les vieilles éditions lisent toutes aussi Polydore. Il n'y a sans doute là qu'une distraction de M. Winckelmann.

plication des statues antiques, prétend savoir que ces artistes florissaient dans la quatre-vingt-huitième olympiade; d'autres, comme Richardson, ont copié son assertion. Je crois qu'il a pris pour un de nos artistes un certain Athénodore, l'un des élèves de Polyclète, et comme Polyclète florissait dans la quatre-vingt-septième olympiade, alors a placé son prétendu élève une olympiade plus tard. Maffei ne peut avoir eu d'autres raisons. »

Il ne pouvait certainement en avoir d'autres. Mais pourquoi Winckelmann se contente-t-il d'indiquer cette prétendue raison de Maffei ? Se réfute-t-elle d'elle-même? Pas tout à fait. Car même sans être appuyée d'autres raisons, elle forme à elle seule une petite probabilité, si l'on ne peut prouver d'ailleurs qu'Athénodore, l'élève de Polyclète, et Athénodore, le collaborateur d'Agésandre et de Polydore, ne peuvent absolument pas avoir été une seule et même personne. Par bonheur on peut le prouver, et cela, par la différence de leurs lieux de naissance. D'après le témoignage exprès de Pausanias [1], le premier Athénodore était de Clitore en Arcadie; l'autre, au contraire, d'après le témoignage de Pline, était natif de Rhodes.

Ce n'est certainement pas à dessein que M. Winckelmann a omis cette circonstance par laquelle il aurait victorieusement réfuté l'assertion de Maffei.

1. « Athénodore et Damias, — ils étaient Arcadiens, de Clitore. » *Phoc.*, chap. IX, p. 819, édit. Kuhn.

Bien plutôt, les raisons qu'il tire de la perfection de l'œuvre, d'après son irrécusable science, lui ont paru d'un tel poids qu'il ne s'est pas inquiété si l'opinion de Maffei conservait ou non quelque probabilité. Il reconnaît, sans doute, dans le Laocoon trop de ces *recherches* [1] si particulières à Lysippe, dont ce maître le premier enrichit l'art, pour avoir pu considérer cette œuvre comme lui étant antérieure.

Mais s'il est prouvé que le Laocoon ne peut être antérieur à Lysippe, est-il également prouvé par là qu'il est certainement de son temps, qu'il est impossible que ce soit une œuvre de beaucoup postérieure ? Laissant de côté les temps pendant lesquels l'art, en Grèce, tantôt leva la tête tantôt s'abaissa, jusqu'au commencement de la monarchie romaine, pourquoi le Laocoon ne serait-il pas l'heureux fruit de l'émulation excitée entre les artistes par la somptueuse magnificence des premiers empereurs ? Pourquoi Agésandre et ses collaborateurs ne pourraient-ils pas être les contemporains des Strongylion, des Arcésilas, des Pasitèles, des Posidonius, des Diogène ? Les œuvres de ces maîtres ne furent-elles pas regardées comme comparables à ce que l'art a produit de mieux? Et si des morceaux leur appartenant indubitablement étaient parvenus jusqu'à nous, l'époque où vivaient leurs auteurs demeurant inconnue et ne pouvant être préjugée que d'après leur perfection, quelle inspiration divine viendrait empêcher le connaisseur de

1. Pline, liv. XXXIV, sect. 19, p. 653, édit. Hardouin.

les rapporter au temps que M. Winckelmann juge seul digne du Laocoon?

Il est vrai que Pline n'indique pas expressément le temps où ont vécu les auteurs du Laocoon. Pourtant, si je devais, d'après l'ensemble du passage, décider s'il a voulu les présenter comme anciens ou comme plus récents, je reconnais qu'il me faudrait y trouver plus de probabilité pour cette dernière opinion. Qu'on en juge.

Après avoir parlé un peu longuement des plus vieux et des plus grands maîtres en sculpture, de Phidias, de Praxitèle, de Scopas, et avoir ensuite, sans ordre chronologique, cité les autres, surtout ceux dont quelque œuvre était parvenue à Rome, Pline continue de la manière suivante [1] :

« Il n'y a pas beaucoup d'autres artistes célèbres; car, pour ceux qui ont fait des chefs-d'œuvre en commun, le nombre des artistes est un obstacle à la réputation de chacun d'eux, la gloire ne pouvant appartenir à un seul, et plusieurs ne pouvant être cités au même titre : c'est ce qui a lieu pour le Laocoon du palais de Titus, œuvre d'art qui surpasse toutes les productions de la peinture et de la statuaire. Ce morceau, qui représente dans un seul bloc Laocoon, ses enfants et les replis admirables des serpents, a été fait de concert par trois artistes de génie, Agésandre, Polydore et Athénodore, Rhodiens. De même, les magnifiques statues dont sont remplis les palais des Césars sur le mont Palatin ont été faites en commun par Cratère et Pythodore,

1. Pline, liv. XXXVI, sect. 4, p. 730.

par Polydecte et Hermolaüs, par un autre Pythodore et Artémon. Quant à Aphrodisius de Tralles, il travailla seul. Diogène d'Athènes décora le Panthéon d'Agrippa, et les caryatides qui sont aux colonnes de ce temple sont mises au nombre des chefs-d'œuvre : il en est de même des statues qui sont posées sur le faîte ; mais, à cause de la hauteur où elles sont placées, on en parle moins. »

De tous les artistes nommés dans ce passage, Diogène d'Athènes est celui dont l'époque est désignée de la manière la plus indiscutable. Il a décoré le Panthéon d'Agrippa ; il a donc vécu sous Auguste. Pourtant si l'on examine plus attentivement les paroles de Pline, je crois qu'on y trouvera d'une manière aussi indiscutable l'époque de Cratère et Polydore ; de Polydecte et Hermolaüs, du second Pythodore et d'Artémon, aussi bien que d'Aphrodisius de Tralles. Il dit, en parlant d'eux : « Les magnifiques statues dont ils ont rempli les palais des Césars. » Je le demande, cela veut-il dire seulement que les palais des empereurs étaient remplis de leurs excellents ouvrages, en ce sens particulièrement que les empereurs les avaient fait rechercher en tous lieux pour les réunir à Rome, dans leurs demeures ? Certainement non. Ils ont dû faire leurs œuvres expressément pour ces palais des empereurs ; ils ont dû vivre au temps de ces empereurs. Qu'ils aient été des artistes d'une époque plus rapprochée et n'ayant travaillé qu'en Italie, cela ressort encore de ce que l'on n'en parle nulle part ailleurs. S'ils avaient travaillé en Grèce à une époque plus reculée, Pausanias aurait vu quel-

qu'une de leurs œuvres, et nous en aurait transmis le souvenir. On trouve, il est vrai, chez lui [1] un Pythodore; mais Hardouin a grand tort de le regarder comme le Pythodore du passage de Pline. Car Pausanias nomme la statue de Junon, œuvre du premier Pythodore, vue par lui à Coronée, en Béotie, « vieille statue, » désignation qu'il n'applique qu'aux ouvrages de ces maîtres qui ont vécu aux époques les plus reculées et les plus grossières de l'art, longtemps avant Phidias et Praxitèles. Les empereurs n'auraient certainement pas orné leurs palais de pareilles œuvres. Encore moins faut-il tenir compte de l'autre conjecture d'Hardouin, qu'Artémon est peut-être le peintre du même nom dont Pline a parlé dans un autre endroit. La ressemblance des noms ne crée qu'une bien faible probabilité, en raison de laquelle on est loin d'être autorisé à faire violence au sens naturel d'un passage qui ne présente pas d'altération.

Mais s'il est hors de doute que Cratère et Pythodore, Polydectes et Hermolaüs, et les autres, ont vécu sous les empereurs dont les palais ont été remplis par eux d'excellents ouvrages, il me semble qu'on ne peut assigner une autre époque à ces autres artistes cités auparavant, et d'où Pline arrive à eux par la transition d'un *de même*. Et ceux-ci sont les auteurs du *Laocoon*. Qu'on veuille bien y réfléchir. Si Agésandre, Polydore et Athénodore étaient des maîtres aussi anciens que le veut M. Winckelmann, combien ne serait-il pas peu

1. *Bœotic.*, chap. XXXIV, p. 778, édit. Kuhn.

convenable à un écrivain pour lequel la précision des termes n'est pas de peu d'importance, lorsqu'il veut immédiatement passer de ces maîtres à des maîtres tout récents, de faire cette transition au moyen d'un *de même?*

On objectera pourtant que ce *de même* ne porte pas sur l'analogie quant à l'époque, mais sur une autre circonstance qui a été commune à ces maîtres, si dissemblables d'ailleurs sous le rapport du temps où ils vivaient; en effet, Pline parle d'artistes qui avaient travaillé en commun, et qui, à cause de cette communauté, étaient restés moins connus qu'ils ne le méritaient, car aucun d'eux ne pouvait s'attribuer à lui seul l'honneur de l'œuvre commune, et il eût été trop long de nommer à chaque fois tous ceux qui y avaient eu part (« la gloire ne pouvant appartenir à un seul, et plusieurs ne pouvant être cités au même titre »). En conséquence, leurs noms réunis étaient tombés dans l'oubli. Cela s'applique tant aux auteurs du Laocoon qu'à maints autres artistes que les empereurs ont employés pour leurs palais.

J'y consens. Mais, après cette concession, il reste encore très-vraisemblable que Pline n'a voulu parler que des artistes récents qui avaient travaillé en commun. Car, s'il avait voulu parler des anciens maîtres, pourquoi n'aurait-il cité que les auteurs du Laocoon? Pourquoi n'en aurait-il pas nommé d'autres : Onatas et Callitèle, Timoclès et Timarchides? ou bien les fils de ce Timarchides, auteurs communs d'un Jupiter qui était à Rome[1]. M. Winc-

1. Pline, liv. XXXVI, sect. 4, p. 730.

kelmann dit lui-même [1] que l'on pourrait dresser une longue liste de vieux ouvrages qui avaient également eu plus d'un père. Pline n'aurait-il songé qu'aux seuls Agésandre, Polydore et Athénodore, s'il n'avait expressément voulu se borner aux temps les plus rapprochés ?

D'ailleurs, si une conjecture est d'autant plus probable qu'elle explique de plus nombreuses ou de plus grandes incompréhensibilités, il en est certainement ainsi à un très-haut degré de celle qui fait fleurir les auteurs du Laocoon sous les premiers empereurs. Car, s'ils eussent travaillé en Grèce, au temps où les place M. Winckelmann, si le Laocoon était demeuré autrefois en Grèce, le silence gardé par les Grecs sur une telle œuvre (« qui surpasse toutes les productions de la peinture et de la statuaire ») devrait paraître on ne peut plus étrange; il devrait paraître on ne peut plus étrange que de si grands maîtres n'eussent fait rien autre chose, ou que Pausanias se fût trouvé ne rencontrer dans toute la Grèce aucun de leurs autres ouvrages, non plus que le Laocoon lui-même. A Rome, au contraire, le plus grand chef-d'œuvre pouvait rester longtemps inconnu, et quand même le Laocoon aurait été achevé sous Auguste, il ne devrait pas encore paraître étonnant que Pline eût été le premier à y penser, le premier et le dernier. Qu'on se rappelle, en effet, ce qu'il dit d'une Vénus de Scopas [2], qui était à Rome,

1 *Histoire de l'art*, t. II, p. 331.
2. Pline, passage déjà cité, p. 727.

dans un temple de Mars : « qui aurait été un monument pour tout autre lieu. Mais à Rome la grandeur des chefs-d'œuvre l'éclipse, et tant de devoirs et d'affaires détournent chacun de l'examen de pareils travaux : pour les admirer, il faut du loisir et un grand silence. »

Ceux qui sont disposés à voir dans le groupe de Laocoon une imitation du Laocoon de Virgile, accepteront avec plaisir ce que j'ai dit jusqu'ici. Il s'est présenté à moi une autre supposition qu'ils ne pourraient guère blâmer non plus. Peut-être, penseront-ils, est-ce Asinius Pollion qui a fait exécuter par des artistes grecs le Laocoon de Virgile. Pollion était ami intime du poëte; il lui survécut, et paraît même avoir fait un ouvrage spécial sur l'Énéide. Car, où pourrait-on placer aussi bien que dans un ouvrage spécial sur ce poëme les remarques détachées que Servius cite de lui [1] ? De plus, Pollion était un amateur et un connaisseur d'art, possédait une riche collection d'excellentes œuvres d'art anciennes, en fit exécuter de nouvelles par des artistes de son temps, et un ouvrage aussi supérieur que le Laocoon était parfaitement en rapport avec le goût qu'il montrait dans son choix [2] : « étant plein de feu, il voulait qu'on examinât ses objets d'art dans les mêmes dispositions. » Mais, comme au temps de Pline, alors que le Lao-

1. Sur le vers 7 du livre II de l'*Énéide* et particulièrement sur le vers 183 du livre XI. On ne ferait donc pas mal d'augmenter d'un ouvrage de ce genre la liste des œuvres perdues de cet auteur.

2. Pline, liv. XXXVI, sect. 4, p. 729.

coon était dans le palais de Titus, le cabinet de Pollion était encore réuni tout entier dans un lieu particulier, cette supposition pourrait bien perdre un peu de sa vraisemblance. Pourquoi donc ne serait-ce pas Titus lui-même qui aurait fait ce que nous voulons attribuer à Pollion?

XXVII

Cette opinion, que les auteurs du Laocoon ont travaillé sous les premiers empereurs, qu'ils ne sont, du moins, certainement pas aussi anciens que le dit M. Winckelmann, est confirmée en moi par un petit renseignement que lui-même fait connaître pour la première fois. Le voici [1] :

« A Nettuno, autrefois Antium, en 1717, Monseigneur le cardinal Alexandre Albani découvrit, dans un grand caveau submergé par la mer, un piédestal du marbre noir grisâtre qu'on nomme aujourd'hui Bigio, ayant porté une statue; sur ce piédestal se trouve l'inscription suivante :

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ
ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ.

« Athanodore, fils d'Agésandre de Rhodes, a fait cela. »

Nous apprenons par cette inscription qu'un père et son fils ont travaillé au Laocoon, et il est pré-

1. *Histoire de l'art*, t. II, p. 347.

sumable qu'Apollodore (Polydore) était aussi fils d'Agésandre; car cet Athanodore ne peut être autre que celui que nomme Pline. Cette inscription nous apprend en outre que, contrairement à ce que dit Pline, il s'est trouvé plus de trois ouvrages sur lesquels les artistes aient écrit le mot *fait*, au passé défini ἐποίησε, *fecit;* il prétend que les autres artistes, par modestie, se sont exprimés à l'imparfait ἐποίει, *faciebat.* »

M. Winckelmann trouvera peu de contradiction sur ce point que l'Athanodore de cette inscription ne peut être autre que l'Athénodore cité par Pline parmi les auteurs du Laocoon. Athanodore et Athénodore sont en effet complétement le même nom, car les Rhodiens employaient le dialecte dorien. Mais j'ai à faire quelques observations sur les autres conséquences qu'il en veut tirer.

La première, qu'Athénodore était fils d'Agésandre, est admissible. Cela est très-vraisemblable sans être incontestable, car on sait que certains artistes anciens se faisaient désigner par le nom de leur maître plutôt que par celui de leur père. Ce que dit Pline des frères Apollonius et Tauriscus ne souffre guère d'autre interprétation [1].

Mais quoi! cette inscription contredirait-elle l'assertion de Pline, qu'il ne s'est pas trouvé plus de trois œuvres d'art sur lesquelles l'auteur se soit fait connaître au temps passé (en mettant ἐποίησε au lieu de ἐποίει)? Cette inscription? Comment cette inscription nous apprendrait-elle ce que nous sa-

1. Liv. XXXVI, sect. 4, p. 730.

vons depuis longtemps? N'a-t-on pas déjà trouvé sur la statue de Germanicus : Κλεομένης ἐποίησε, « Cléomène l'a fait »; sur ce qu'on appelle l'apothéose d'Homère : Ἀρχέλαος ἐποίησε, « Archélaüs l'a fait »; sur ce célèbre vase de Gaëte : Σαλπίων ἐποίησε, « Salpion l'a fait » [1], et ainsi de suite.

M. Winckelmann peut dire : « Qui le sait mieux que moi ? mais, ajoutera-t-il, tant pis encore pour Pline. Son assertion est d'autant plus souvent contredite; elle est d'autant plus certainement réfutée. »

Un instant! Comment cela serait-il, si M. Winckelmann a fait dire à Pline plus qu'il n'a voulu dire? Si, par conséquent, les exemples mis en avant contredisent, non pas l'assertion de Pline, mais l'exagération que M. Winckelmann a introduite dans cette assertion? Et il en est en effet ainsi. Il me faut citer le passage en entier. Pline veut, dans sa dédicace à Titus, parler de son ouvrage avec la modestie d'un homme qui sait mieux que personne combien il est encore loin de la perfection. Il trouve un exemple remarquable d'une pareille modestie chez les Grecs dont il vient de railler un peu les titres d'ouvrages pompeux et prétentieux (« titres qui pourraient bien être démentis plus tard ») et il dit [2] : « Et, pour ne pas paraître toujours médire des Grecs, je voudrais qu'on me

1. Voyez la liste des inscriptions des ouvrages d'art anciens dans Mar. Gudius (*ad Phædri*, fab. 5, liv. I) et consultez aussi la correction de cette liste par Gronov. (*Præf. ad* t. IX, *Thesauri Antiqu. Græc.*)

2. Liv. I, p. 5, édit. Hardouin.

supposât l'intention de ces maîtres de l'art de peindre et de sculpter, qui, vous le verrez dans ces volumes, avaient mis à des œuvres achevées, à des œuvres que nous ne nous lassons pas d'admirer, une inscription suspensive : *Apelles faisait, Polyclète faisait.* Ils ne paraissaient voir dans leurs ouvrages que quelque chose de commencé toujours, de toujours imparfait, afin de se ménager un recours contre la diversité des jugements, comme prêts à corriger les défauts signalés, si la mort ne les prévenait pas ; ils ont, par une modestie bien sentie, inscrit chacune de leurs productions comme la dernière ; à chacune ils semblent avoir été enlevés par la destinée. Trois ouvrages, sans plus, je pense, ont reçu, dit-on, une inscription définitive : *Un tel a fait!* j'en parlerai en lieu et place ; ce fut la preuve manifeste que l'auteur s'était complu dans sa confiance en son œuvre, et ces trois productions excitèrent vivement la jalousie. » Je prie de remarquer les mots de Pline : « ces maîtres dans l'art de peindre et de sculpter. » Pline ne dit pas que la coutume de se faire connaître sur son œuvre au temps imparfait ait été générale, qu'elle ait été observée par tous les artistes, dans tous les temps ; il dit expressément que, seuls, les premiers maîtres anciens, ces créateurs des arts plastiques, « les fondateurs de la peinture et de la sculpture, » les Apelles, les Polyclète et leurs contemporains ont eu cette habile modestie, et en ne nommant que ceux-là il donne tacitement mais clairement à entendre que leurs successeurs, surtout dans les temps les plus rap-

prochés de lui, ont laissé voir plus de confiance en eux-mêmes.

Mais ceci admis, comme on doit l'admettre, l'inscription découverte de l'un des trois auteurs du Laocoon peut être très-authentique et il peut, malgré cela, être vrai qu'il ne nous soit rien parvenu, comme le dit Pline, que trois ouvrages dans les inscriptions desquels leurs auteurs se soient servis du parfait; bien entendu parmi les ouvrages anciens de l'époque des Apelles, des Polyclète, des Nicias, des Lysippe. Mais elle ne peut avoir de valeur pour prouver qu'Athénodore et ses collaborateurs aient été les contemporains d'Apelles et de Lysippe, comme veut les faire M. Winckelmann. Il en faut bien plutôt tirer cette conclusion : s'il est vrai que parmi les œuvres des anciens maîtres, Apelles, Polyclète et autres de cet ordre, il n'y ait guère que trois ouvrages dans les inscriptions desquels le parfait ait été employé par eux, s'il est vrai que Pline ait cité ces trois ouvrages [1], donc

1. Il promet tout au moins de le faire : « J'en parlerai en lieu et place. » Mais s'il ne l'a pas complétement oublié, il l'a fait cependant en passant et pas du tout de la manière qu'on devait s'y attendre d'après une telle promesse. Quand, par exemple, il écrit (liv. XXXV, sect. 39) : « Lysippe aussi a écrit sur sa peinture d'Égine *fait à l'encaustique*, ce qu'assurément il n'eût pas mis, s'il n'eût inventé l'encaustique, » il est évident qu'il se sert de cet ἐνέκαυσεν comme preuve d'une tout autre chose ; s'il avait voulu, comme le croit Hardouin, citer en même temps une des œuvres dont l'inscription est mise à l'aoriste, cela eût valu la peine d'en glisser un mot. Les deux autres ouvrages de ce genre se trouvent, selon Hardouin, cités dans ce passage : « Le même (Divin Auguste) a fait aussi encadrer deux tableaux dans le mur de la Curie qu'il

Athénodore, auquel n'appartient aucun de ces trois ouvrages et qui pourtant emploie sur ses œuvres

a consacrée dans les comices. L'un représente une Némée assise sur un lion, et tenant une palme à la main, et auprès d'elle un vieillard debout avec un bâton, sur la tête duquel est suspendu un tableau, où est peint un char à deux chevaux. Nicias a écrit qu'il l'avait fait à l'encaustique : c'est l'expression dont il s'est servi. On admire dans l'autre la ressemblance d'un jeune fils avec son père, malgré la différence de l'âge qui est bien exprimée ; au-dessus plane un aigle tenant un serpent dans ses serres. Philocharès affirme qu'il est l'auteur de ce tableau. » (Liv. XXXV, sect. 10.) Ici sont décrits deux tableaux différents qu'Auguste fit placer dans la salle de conseil nouvellement bâtie. Le second est de Philocharès, le premier de Nicias. Ce qu'il dit du second est clair et précis. Mais pour le premier, il y a des difficultés. Il représentait Némée, assise sur un lion, tenant à la main une palme ; auprès d'elle était un vieillard avec un bâton ; *cujus supra caput tabula bigæ dependet.* Qu'est-ce que cela veut dire? Au-dessus de la tête duquel pendait un tableau sur lequel était peint un char à deux chevaux ? C'est pourtant le véritable sens qu'on peut donner à ces mots. Sur le tableau principal était donc suspendu un autre tableau plus petit. Et tous deux étaient de Nicias ? Il faut que Hardouin l'ait entendu ainsi ; car où seraient les deux tableaux de Nicias, puisque l'autre est expressément attribué à Philocharès ? « Nicias a donc signé ces deux tableaux de la façon suivante : *Nicias a fait à l'encaustique ;* et ainsi, des trois ouvrages que Pline a indiqués dans sa préface à Titus, comme signés simplement des mots : *Il a fait,* en voici deux de Nicias. » Je pourrais dire à Hardouin : Si Nicias n'avait pas employé l'aoriste, mais bien l'imparfait, et que Pline eût voulu simplement faire remarquer que l'artiste avait employé *peindre* au lieu de *faire à l'encaustique,* ne lui aurait-il pas toujours fallu dire, dans sa langue, *Nicias scripsit se inussisse ?* Mais je ne veux pas insister là-dessus ; il se peut en effet que Pline ait eu l'intention d'indiquer par là l'un des ouvrages dont il est question. Mais qui voudra admettre ces deux tableaux dont l'un est suspendu sur l'autre? Ce ne sera certainement pas moi. Les mots *cujus supra caput tabula bigæ*

le temps parfait, ne peut être du nombre de ces anciens maîtres; il ne peut être contemporain

dependet ne peuvent donc qu'être altérés. *Tabula bigæ*, pour un tableau représentant un char à deux chevaux, ne paraît pas être du style de Pline, bien que Pline emploie parfois le singulier de *bigæ*. Et quel genre de char à deux chevaux ? Sans doute le genre de ceux dont on se servait pour les courses de chevaux aux jeux néméens, de telle sorte que ce tableau plus petit aurait dépendu du tableau principal en raison de ce qu'il représentait ? Cela ne peut être ; car dans les jeux néméens on ne se servait pas de chars à deux chevaux, mais de chars à quatre chevaux. (*Schmidius in Prol. ad Nemeonicas*, p. 2.) Il m'est venu dernièrement à l'idée que Pline, au lieu de *bigæ*, avait peut-être écrit un mot grec, que le copiste n'a pas compris ; je veux dire le mot *πτυχίον*. Nous savons expressément, d'après un passage d'Antigonus Carystius cité par Zenobius (conf. Gronovius, t. IX, *Antiquit. Græc.*, *Præf.*, p. 7), que les artistes anciens n'écrivaient pas toujours leur nom sur leurs œuvres elles-mêmes, mais parfois sur de petites tablettes distinctes qui étaient appendues au tableau ou à la statue. Une tablette de ce genre s'appelait *πτυχίον*. Peut-être ce mot grec se trouvait-il expliqué, dans un manuscrit, par le mot *tabula*, *tabella* ; et le mot *tabula* finit par entrer dans le texte, *πτυχίον* devint *bigæ* et ainsi on eut *tabula bigæ*. Rien ne peut aller avec ce qui suit mieux que ce *πτυχίον* ; car ce qui suit est ce qui était écrit dessus. Le passage entier devrait donc être lu ainsi : *cujus supra caput πτυχίον dependet, quo Nicias scripsit se inussisse*. Pourtant, je le reconnais, cette correction est un peu hardie. Et puis est-on obligé de corriger tout ce qu'on peut prouver avoir été altéré ? Je me contente de ce dernier rôle, laissant le premier à une main plus habile. Maintenant, pour en revenir à notre affaire, si donc Pline ne parle que d'un tableau de Nicias dont l'inscription était à l'aoriste et que le second tableau de cette espèce soit celui de Lysippe qui a été cité plus haut, quel est donc le troisième ? Je n'en sais rien. Si on pouvait trouver cela chez un autre écrivain ancien que Pline, je ne serais pas très-embarrassé. Mais c'est dans Pline seul qu'il faut le trouver, et, encore une fois, je ne sais point l'y trouver.

d'Apelles et de Lysippe, mais doit être placé à une époque plus rapprochée.

Bref, je crois que l'on peut admettre comme un criterium très-sûr que tout artiste ayant employé le ἐποίησε a fleuri longtemps après l'époque d'Alexandre le Grand, peu avant ou sous les empereurs. Pour Cléomènes, c'est incontestable; pour Archélaüs, c'est très-vraisemblable ; pour Salpion, le contraire ne peut du moins se démontrer, et ainsi des autres, sans en excepter Athénodore.

Que M. Winckelmann lui-même en soit juge! Néanmoins, je proteste par avance contre la proposition inverse. Si tous les artistes qui ont employé ἐποίησε doivent être comptés parmi les plus modernes, tous ceux qui ont employé ἐποίει ne doivent pas, pour cela, être comptés parmi les anciens. Parmi les artistes d'une époque plus rapprochée, il a pu s'en trouver aussi quelques-uns ayant réellement cette modestie qui sied si bien à un grand homme, et d'autres qui aient fait semblant de l'avoir.

XXVIII

Après le Laocoon, rien n'excitait plus vivement ma curiosité que ce que M. Winckelmann avait pu dire sur la statue connue sous le nom du Gladiateur Borghèse. Je crois avoir fait à propos de cette statue une découverte dont je suis aussi fier qu'on peut l'être des découvertes de cette espèce.

Je craignais déjà que M. Winckelmann ne m'eût devancé, mais je ne trouve chez lui rien de pareil, et maintenant, si quelque chose pouvait me rendre indécis sur l'exactitude de ma découverte, ce serait précisément de voir que ma crainte ne s'est pas réalisée.

« Quelques-uns, dit M. Winckelmann [1], font de cette statue un Discobole, c'est-à-dire un homme qui lance un disque ou rond de métal, et telle était l'opinion que m'exprimait, dans une lettre qu'il m'a adressée, le célèbre M. de Stosch. Mais il n'avait pas suffisamment considéré la posture que devrait avoir une semblable image. Car, celui qui veut lancer quelque chose doit rejeter le corps en arrière, et, au moment de la projection, la force se porte dans le membre placé en avant, tandis que la jambe gauche reste inactive : or, ici c'est le contraire. Tout le corps est penché en avant et s'appuie sur le membre gauche, tandis que la jambe droite est étendue en arrière, autant que possible. Le bras droit a été rajouté, et on lui a mis à la main un tronçon de lance : sur le bras gauche, on voit la courroie du bouclier qu'il portait. Si l'on considère que la tête et les yeux sont tournés vers le haut, et que le personnage semble se garantir avec son bouclier de quelque chose venant d'en haut, on pourra avec plus de raison prendre cette statue pour l'image d'un soldat qui s'est signalé particulièrement dans une circonstance dangereuse : l'honneur d'une statue n'a probablement

1. *Histoire de l'art*, t. II, p. 394.

jamais, chez les Grecs, été accordé aux gladiateurs, et cette œuvre paraît plus ancienne que l'introduction des gladiateurs chez les Grecs. »

On ne saurait raisonner plus juste. Cette statue n'est pas plus un gladiateur qu'un discobole; c'est, en effet, l'image d'un guerrier qui, dans une circonstance dangereuse, s'est distingué dans la position représentée. Mais, puisque M. Winckelmann a si heureusement deviné, comment s'en est-il tenu là ? Comment n'a-t-il pas songé au guerrier qui empêche, précisément dans cette position, la défaite complète d'une armée, et auquel sa patrie reconnaissante fait élever une statue exactement dans cette position ?

En un mot, cette statue, c'est Chabrias.

La preuve en est au passage suivant de Népos dans la vie de ce général [1] : « Lui aussi fut placé parmi les plus grands capitaines, et fit beaucoup de choses dignes de mémoire; mais la plus brillante est le stratagème qu'il imagina dans la bataille qu'il donna près de Thèbes, lorsqu'il fut venu au secours des Béotiens. Le grand capitaine Agésilas comptait déjà sur la victoire, car il avait mis en déroute les troupes mercenaires : Chabrias défendit au reste de son infanterie de céder le terrain; et mettant un genou en terre, appuyé contre son bouclier, et présentant la pique en avant, il lui apprit à soutenir le choc des ennemis. Agésilas, surpris de cette nouvelle manœuvre, n'osa pas avancer, et rappela par le son de la trompette ses

1. Chap. Ier.

gens qui allaient déjà charger. Ce trait fut si célébré dans toute la Grèce, que Chabrias voulut que la statue qui lui fut élevée sur la place publique, par un décret du peuple athénien, fût dans cette attitude. D'où il arriva qu'ensuite les athlètes et les artistes de tous les genres firent donner aux statues qu'on leur dressait la pose qu'ils avaient au moment de leur victoire. »

Je le sais, on hésitera encore un instant à me donner raison ; mais j'espère que ce ne sera réellement qu'un instant. La position de Chabrias ne paraît pas être complétement celle que nous voyons à la statue du palais Borghèse. La lance projetée en avant, *projecta hasta*, est commune aux deux, mais le *obnixo genu scuto* est expliqué par les commentateurs par « le genou appuyé contre le bouclier, » *obfirmato genu ad scutum :* Chabrias montre à ses soldats à s'appuyer du genou contre leur bouclier et attendre l'ennemi derrière ; la statue tient le bouclier en haut. Mais quoi ? si les commentateurs se sont trompés, si les mots *obnixo genu scuto* ne vont pas ensemble, et si l'on doit lire *obnixo genu* à part et *scuto* à part, ou joint au *projectaque hasta* qui vient après ? Posez une simple virgule, et la ressemblance devient aussi complète que possible. La statue est un soldat, *qui, obnixo genu* [1], *scuto projectaque hasta impetum hostis*

1. Ainsi dans Stace : *obnixa pectora* (*Thebaid.*, liv. VI, v. 863)

.... rumpunt obnixa furentes
Pectora.

Ce que le vieux commentateur, de Barth, explique par « s'op-

excipit; « qui, le genou fortement appuyé, reçoit le choc de l'ennemi avec le bouclier et la lance en avant »; elle montre ce que fit Chabrias, et c'est la statue de Chabrias. Ce qui prouve que la virgule manque réellement, c'est le *que* qui suit *projecta*, et qui, si *obnixo genu scuto* vont ensemble, devient superflu; il y a, en effet, quelques leçons qui le négligent.

La forme des lettres du nom de l'auteur inscrit sur cette statue concorde parfaitement avec la haute antiquité à laquelle on la fait ainsi remonter, et M. Winckelmann lui-même en a conclu, d'après cette indication, qu'elle est la plus ancienne des statues qui se trouvent actuellement à Rome, et sur lesquelles l'auteur s'est fait connaître. Je laisse à son regard pénétrant de décider s'il a remarqué, au point de vue de l'art, quelque chose qui puisse combattre mon opinion. Si elle méritait son approbation, je pourrais me flatter d'avoir donné un exemple, meilleur que tous ceux que l'on peut trouver dans les in-folio de Spence, de la manière dont les auteurs classiques peuvent être éclaircis par les œuvres d'art, et réciproquement.

posant avce une très-grande force. » Ainsi dans Ovide (*Halieutes*, v. 11), *obnixa fronte*, en parlant du scare qui cherche, non avec sa tête, mais avec sa queue, à se faire jour au travers de la nasse : « Il n'ose faire effort sur les parois avec la tête. »

XXIX

En raison de la lecture immense, des connaissances artistiques si étendues et si fines avec lesquelles il a entrepris son œuvre, M. Winckelmann a travaillé avec la noble confiance des artistes anciens qui donnaient tous leurs soins aux parties principales, et, pour les moins importantes, ou bien les traitaient avec une négligence, pour ainsi dire préméditée, ou bien les abandonnaient complétement à la première main étrangère venue.

Ce n'est pas un mince éloge que de n'avoir commis que des fautes que tout le monde eût pu éviter. Elles frappent à la première lecture, et s'il est permis de les relever, c'est seulement dans le but d'avertir certaines gens, qui croient seuls avoir des yeux, qu'elles ne méritent pas d'être remarquées.

Déjà, dans ses écrits sur l'imitation dans les œuvres d'art grecques, M. Winckelmann a été quelquefois induit en erreur par Junius. Junius est un auteur très-insidieux : son ouvrage tout entier est un centon, et comme il y veut toujours parler avec les mots des anciens, il leur prend souvent, pour les appliquer à la peinture, des passages qui, à la place d'où ils sont tirés, ne traitent de rien moins que de la peinture. Quand, par exemple, M. Winckelmann veut enseigner que les beaux-arts, non moins que la poésie, ne peuvent

s'élever à la plus haute expression par la seule imitation de la nature, que le poëte aussi bien que le peintre doit choisir l'Impossible qui soit vraisemblable plutôt que de choisir simplement le Possible, il ajoute : « La possibilité et la vérité, que Longin exige du peintre, par opposition avec le surnaturel qu'il exige du poëte, peuvent très-bien subsister en même temps que lui. » Il eût mieux valu ne pas ajouter cela, car cette phrase montre entre les deux plus grands critiques d'art une contradiction tout à fait sans fondement. Il est faux que Longin ait jamais rien dit de semblable. Il dit quelque chose d'analogue de l'éloquence et de la poésie, mais nullemeut de la poésie et de la peinture. « Vous ne pouvez ignorer que dans la rhétorique l'imagination se propose autre chose que dans la poésie, écrit-il à son Térentianus [1], ni que dans la poésie elle a pour but l'étonnement et la surprise, et dans la prose la clarté. » Et encore : « Et en effet, les fictions de la poésie sont pleines d'exagérations qui dépassent toute espèce de croyance, tandis que dans la rhétorique rien n'est plus beau que la peinture fidèle des choses et de la vérité. » Seulement Junius a substitué ici la peinture à l'éloquence, et c'est chez lui et non pas chez Longin que M. Winckelmann a lu [2] : « Surtout parce que le but de l'imagination en poésie est l'étonnement, tandis qu'en peinture c'est la clarté. « Et les fictions des poëtes, » comme dit le

1. *Du Sublime*, sect. 14, édit. T. Fabric., p. 36-39.
2. *De Pictura Vet.*, liv. I, chap. IV, p. 33.

même Longin, » etc. Très-bien, les mots de Longin, mais non le sens de Longin !

La même chose doit lui être advenue pour la remarque suivante : « Chez les Grecs, dit-il [1], toutes les actions et toutes les postures des figures qui n'étaient pas empreintes d'un caractère de modération, mais qui étaient trop passionnées ou trop violentes, tombaient dans une faute que les artistes anciens nommaient *parenthyrse.* » Les artistes anciens ? On n'en pourrait avoir d'autre témoignage que ce que dit Junius. Car *parenthyrse* était un terme de rhétorique, et, comme paraît le donner à entendre le passage de Longin, peut-être était-il propre au seul Théodore [2]. « Il y a encore, concernant le pathétique, un troisième défaut que Théodore appelait *parenthyrse;* c'est une émotion intempestive et vive où il ne faut pas d'émotion, ou bien une émotion exagérée, où elle doit être modérée. » Certes, je doute beaucoup que ce mot ait pu être appliqué d'une manière générale à la peinture, car, dans l'éloquence et dans la poésie, il y a un pathos qui peut être porté aussi loin que possible sans devenir du *parenthyrse*, et le pathos porté au plus haut degré et sans motif constitue seul le parenthyrse. Mais en peinture, le pathos poussé au plus haut degré, serait toujours du parenthyrse, quelque justifié qu'il pût être par les circonstances où se trouve le personnage.

Selon toute apparence, diverses inexactitudes se

1. *De l'imitation dans les œuvres grecques,* etc. p. 23
2. Sect. 2.

seront produites dans l'*Histoire de l'art*, simplement parce que M. Winckelmann, pour plus de rapidité, n'aura voulu consulter que Junius et non les sources elles-mêmes. Ainsi, lorsqu'il veut montrer par un exemple que chez les Grecs toute prééminence était estimée en quelque genre d'art ou de travail que ce fût, et que le meilleur ouvrier, dans la moindre chose, pouvait réussir à immortaliser son nom, il cite ceci entre autres choses [1] : « Nous « savons le nom d'un ouvrier qui faisait très-bien « les balances ou les plateaux de balances ; il s'ap« pelait Parthénius. » M. Winckelmann n'a dû lire que dans le catalogue de Junius les mots de Juvénal, auxquels il s'en réfère ici : *Lances Parthenio factas*. Car, s'il avait consulté Juvénal lui-même, il ne se serait pas laissé tromper par le double sens du mot *lanx*, mais il eût tout de suite reconnu, d'après le sens général, que le poëte n'entendait pas parler de balances ou de plateaux de balances, mais d'assiettes et de plats. — Juvénal félicite Catulle d'avoir, dans une tempête sur mer, fait comme le castor, qui se coupe les testicules avec ses dents pour sauver sa vie, parce qu'il a fait jeter dans la mer ses objets précieux pour ne pas aller au fond avec eux et le vaisseau. Il décrit ces choses précieuses et dit entre autres :

« Il n'hésitait pas à lancer à la vague son argenterie, des plats faits par Parthénius, une urne au large ventre, digne d'être vidée par la soif de Pholus ou de l'épouse de Fuscus ;

[1] *Histoire de l'art*, liv. I, p. 136.

puis des bassins, des assiettes ; puis des coupes ciselées dans lesquelles a bu l'homme habile qui sut acheter Olynthe[1]. »

Ces *lances*, qui se trouvent ici entre des coupes et des bassins, que ne peuvent-elles être autre chose que des assiettes et des plats ? Et que veut dire Juvénal, si ce n'est que Catulle fit jeter à la mer toute sa vaisselle d'argent où se trouvaient des assiettes ornées par l'art de Parthénius, « Parthénius, » dit le vieux scholiaste, « nom d'un graveur. » Mais quand Grangeüs, dans ses notes, dit à propos de ce nom : « Graveur dont Pline, » il ne peut avoir écrit cela qu'au hasard, car Pline ne cite aucun artiste de ce nom.

« Oui, continue M. Winckelmann, il est venu « jusqu'à nous, le nom du bourrelier, comme nous « dirions, qui a fait en cuir le bouclier d'Ajax. » Cela aussi ne peut avoir été pris à l'endroit qu'il indique à ses lecteurs, dans la vie d'Homère par Hérodote. Car, on y trouve bien les vers de l'*Iliade* dans lesquels le poëte donne à cet ouvrier en cuir le nom de Tychius, mais il y est en même temps dit expressément qu'un ouvrier en cuir, de la connaissance d'Homère, se nommait ainsi, et que le poëte a voulu prouver son amitié et sa reconnaissance en citant son nom[2]. « Il rendit grâce aussi au bour- « relier Tychius, qui l'avait accueilli à Néontichos, « lorsqu'il était venu dans son atelier, en le faisant « figurer dans ces vers de l'*Iliade* :

1. Juvénal, Satire XII.
2. Hérodote, *Vie d'Homère*, p. 756, édit. Wessel.

« Ajax s'avança, portant un bouclier semblable à une tour, de cuivre recouvert de sept peaux de bœufs, et fabriqué pour lui par Tychius, de beaucoup le meilleur des bourreliers, habitant d'Hylé. »

C'est donc le contraire de ce que M. Winckelmann veut nous persuader ; le nom du bourrelier qui avait fait le bouclier d'Ajax était si oublié déjà du temps d'Homère que le poëte eut la liberté d'y substituer un tout autre nom.

Différentes autres petites fautes sont de simples fautes de mémoire ou des choses prises çà et là qu'il nous rapporte seulement comme éclaircissements accessoires.

Par exemple :

C'est Hercule et non Bacchus que Parrhasius se vantait d'avoir peint tel qu'il lui était apparu [1].

Tauriscus n'était pas de Rhodes, mais de Tralles, en Lydie [2].

Antigone n'est pas la première tragédie de Sophocle [3].

1. *Histoire de l'art*, t. I, p. 176. Pline, liv. XXXV, sect. 36. *Athénée*, liv. XII, p. 543.

2. *Histoire de l'art*, t. II, p. 353. Pline, liv. XXXVI, sect. 4, p. 729, l. 17.

3. *Histoire de l'art*, t. II, p. 328. « Il publia l'Antigone, sa première tragédie, la troisième année de la 77e Olympiade. » L'époque est très-exacte, mais, que cette première tragédie fût l'Antigone, cela est tout à fait inexact. Samuel Petit que M. Winckelmann cite en note, n'a pas du tout dit cela ; il a placé l'Antigone expressément à la troisième année de la quatre-vingt-quatrième Olympiade. Sophocle alla l'année suivante avec Périclès à Samos, et l'année de cette expédition peut être indiquée avec précision. Dans ma Vie de Sophocle, au

Je m'abstiendrai d'accumuler de pareilles bagatelles. Cela ne saurait, il est vrai, être attribué à

moyen d'un passage de Pline l'ancien, j'ai montré que la première tragédie de ce poëte est probablement Triptolème. Pline parle (liv. XVIII, sect. 12, p. 107, édit. Hard.) de la différente qualité de grains dans différents pays et termine ainsi : « Voilà ce qu'on disait sous le règne d'Alexandre le Grand, quand la Grèce était si célèbre et si puissante par tout l'univers; mais environ cent cinquante ans avant la mort de ce prince, le poëte Sophocle, dans sa pièce de Triptolème, avait loué avant tous les autres le blé d'Italie ; voici le vers mot pour mot :

« Ils célébrèrent le blanc froment de l'heureuse Italie. »

Il est vrai qu'il n'est pas question ici expressément de la première tragédie de Sophocle. Mais l'époque de cette tragédie, que Plutarque, le scoliaste et les marbres d'Arundel placent unanimement à la soixante-dix-septième Olympiade, concorde si justement avec le temps où Pline place Triptolème, qu'il est impossible de ne pas reconnaître ce même Triptolème pour la première tragédie de Sophocle. Le calcul est bientôt fait. Alexandre mourut dans la cent quatorzième Olympiade. Cent quarante-cinq ans font trente-six Olympiades et une année. Ce nombre ôté du premier donne soixante-dix-sept : c'est donc dans la soixante-dix-septième Olympiade que tombe le Triptolème de Sophocle, et puisque c'est dans cette même Olympiade, et même, comme je le prouve, dans la dernière année de cette Olympiade que tombe aussi la première tragédie, la conclusion est toute naturelle : les deux tragédies n'en sont qu'une seule et même. Je montre en même temps par là que Petit aurait pu s'épargner toute la moitié du chapitre de ses *Miscellaneorum* (XVIII, liv. III, celui-là même que cite M. Winckelmann). Il est inutile, pour le passage de Plutarque qu'il prétend corriger, de changer l'archonte Aphepsion en Demotion ou ἀνεψιός. Il n'avait qu'à passer de la troisième année de la 77ᵉ Olympiade à la quatrième, et il aurait vu que l'archonte de cette année est nommé, par les écrivains anciens, aussi souvent, sinon plus souvent Aphepsion que Phédon. Il est nommé Phédon par Diodore de Sicile, Denys

l'envie de critiquer ; mais ceux qui connaissent ma haute estime pour M. Winckelmann pourraient y voir un pédantisme puéril.

d'Halicarnasse et l'auteur inconnu de la liste des Olympiades. Il est au contraire nommé Aphepsion par les marbres d'Arundel, par Apollodore et par Diogène Laerce qui cite ce dernier. Mais Plutarque le nomme des deux manières ; dans la vie de Thésée, Phédon, et dans la vie de Cimon, Aphepsion. Il est donc vraisemblable que, comme le conjecture Palmerius, « Aphepsion et Phédon furent archontes éponymes ; c'est-à-dire que l'un étant mort pendant sa magistrature, l'autre lui fut substitué. » (Exercit., p. 452.) Je songe encore à ce propos que, déjà dans son premier écrit sur l'imitation dans les œuvres d'art grecques (p. 8), M. Winckelmann avait laissé échapper une inexactitude relativement à Sophocle. « Les « jeunes gens les plus beaux dansaient nus sur le théâtre, et « Sophocle, le grand Sophocle, fut le premier qui, dans sa « jeunesse, donna ce spectacle à ses concitoyens ; » jamais Sophocle n'a dansé nu sur le théâtre, il a dansé autour des trophées de la victoire de Salamine et il a dansé nu seulement d'après quelques-uns, et vêtu, d'après d'autres. (*Athen.*, liv. I, p. 20.) En effet, Sophocle était au nombre des enfants qu'on avait envoyés à Salamine pour les mettre en sûreté, et ce fut en cette île qu'il plut à la muse tragique de réunir alors ses trois favoris dans une gradation symbolique. L'intrépide Eschyle contribua à la victoire, Sophocle, à la fleur de l'adolescence, dansa autour des trophées, et Euripide naquit sur cette heureuse île, le jour même de victoire.

FIN.

Coulommiers. — Typ. P. BRODARD et GALLOIS.



